This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

KG
9378

EX · LIBRIS
DR · G ·
J · PLOTKE

Geſchichte der Franzöſiſchen Litteratur.

Geſchichte
der
Franzöſiſchen Litteratur

von den älteſten Zeiten bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. **Hermann Suchier**
und Prof. Dr. **Adolf Birch-Hirſchfeld.**

Mit 143 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Farbendruck, Holzſchnitt
und Kupferätzung und 12 Fakſimile-Beilagen.

Neuer Abdruck.

Leipzig und Wien.
Bibliographiſches Inſtitut.
1905.

G 9378

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
JAN 30 [illegible]

51 * 113

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Vorwort.

In dem vorliegenden Werke iſt der Verſuch gemacht worden, den geiſtigen Entwickelungsgang des franzöſiſchen Volkes, wie er ſich in ſeiner nationalen Litteratur ausprägt, von ſeinen Anfängen bis an die Schwelle der Gegenwart zu verfolgen und auf Grund der Ergebniſſe der wiſſenſchaftlichen Forſchung im geſchichtlichen Zuſammenhang darzuſtellen.

Bei der Teilung der Aufgabe hat ſich jeder von uns das Gebiet gewählt, das ihm nach ſeiner gegenwärtigen wiſſenſchaftlichen Thätigkeit am vertrauteſten iſt; aber dabei ſollte die Einheitlichkeit der Geſamtauffaſſung möglichſt gewahrt werden. Denn in der grundſätzlichen Anſchauung ſtimmen wir überein, daß die Litteraturgeſchichte im Zuſammenhang mit der ganzen politiſchen und kulturalen Entwickelung eines Volkes zu behandeln iſt, eine Auffaſſung, die uns aus den Vorleſungen Adolf Eberts geläufig geworden iſt, unſeres unvergeßlichen Lehrers, dem wir die erſten Anregungen zu einer eingehenden Beſchäftigung mit den Werken der franzöſiſchen Litteratur verdanken. Für ein paar Stellen des erſten Kapitels (S. 1—8), und nur für dieſe, iſt Eberts Vorleſung direkt benutzt worden.

Die Übereinſtimmung in den Grundſätzen forderte aber keineswegs völlige Gleichförmigkeit in der Behandlungsweiſe der beiden voneinander ſo verſchiedenen Gebiete der mittelalterlichen und der neueren franzöſiſchen Litteratur. Das Mittelalter erheiſcht eine andere Darſtellung als der folgende große Zeitraum. Das Zurücktreten des perſönlichen Urhebers in den Werken des Mittelalters, die Gebundenheit des Einzelnen an den Geſamtcharakter der litterariſchen Hervorbringungen einer Gattung, der verhältnismäßig einförmige Entwickelungsgang innerhalb ganzer Jahrhunderte und manche andere von den äußeren Bedingungen des litterariſchen Schaffens abhängige Erſcheinungen fordern von einer Darſtellung, die eine verwirrende Zerſtückelung des Stoffes vermeiden will, die Zuſammenfaſſung einzelner Zweige des dichteriſchen Schaffens in eine Betrachtung, die ihren Gegenſtand ohne Unterbrechung durch einige Jahrhunderte hindurch verfolgt. Iſt dies hier bei der Behandlung des altfranzöſiſchen Volksepos und des Dramas im Mittelalter geſchehen, ſo mußten auch die Angaben über den Inhalt der bedeutungsvollſten Werke und die Stilproben bei der ferner liegenden und ſchwerer zugänglichen Litteratur des Mittelalters reichlicher und ausführlicher ſein als in der jüngeren Periode.

Seit dem 16. Jahrhundert dagegen hebt ſich die Perſönlichkeit ſchärfer von dem Grunde der Geſamtentwickelung ab, die Entwickelung ſelbſt beſchleunigt ſich, der Zeitcharakter verändert ſich ſchneller und mit ihm die litterariſchen Anſchauungen und ihre Träger. Und wenn der Darſteller auch nie vergeſſen darf, daß der litterariſche Strom unaufhörlich in Bewegung bleibt, ſo wird er jetzt doch die einzelnen Abſchnitte zeitlich enger begrenzen müſſen, damit jede epochemachende Perſönlichkeit innerhalb der Wirkungsdauer eines Menſchenalters in einem von den vorherrſchenden Zügen ſeiner Epoche beſtimmten litterariſchen Zeitbilde zum Ausdruck kommt. Dabei dienen die Daten aus der politiſchen Geſchichte als annähernd richtig geſetzte Markſteine der zeitlichen Abgrenzung.

Selbſtverſtändlich beabſichtigten wir in dieſem Buche, dem ein beſtimmter Umfang vorgeſchrieben war, nicht, alle Schriftſteller und Werke zu erwähnen und zu beſprechen, die in den Annalen der Litteraturgeſchichte einen Platz verdienen. Solche Vollſtändigkeit hätte ſich nur dadurch erzielen laſſen, daß ihr die ausreichende Würdigung wichtigerer Werke zum Opfer gebracht worden wäre.

Gemäß dem Plane unſeres Buches iſt auch die Litteratur des jüngſten Zeitalters behandelt worden. Abgeſehen von beſtimmten Perſönlichkeiten, deren Bedeutung und Einfluß allgemein zugeſtanden wird, iſt bei der Auswahl der Namen, beſonders der jüngeren aufſtrebenden Talente, vielleicht mancher Fehlgriff gethan und manches überſehen worden. Trotzdem dürfte dieſer ganze letzte Abſchnitt auch als bloßer Verſuch einer Überſicht vielen Leſern willkommen ſein, obwohl der Verfaſſer ſich bewußt iſt, weder über die Leiſtungen der eigenen Zeit einen genügend hohen und freien Ausblick zu beſitzen noch über einen ſo ſicheren Standpunkt zu verfügen, um das litterariſche Streben von Zeitgenoſſen, zumal eines fremden Volkes, überall nach ſeiner vollen geſchichtlichen Bedeutung zu würdigen.

Der altfranzöſiſche Teil war ſchon vor einigen Jahren im Entwurf vollendet. Von den drei neueren Werken, die dafür in Betracht kommen, hat die kurze Überſicht von Gaſton Paris dem Verfaſſer die beſten Dienſte geleiſtet, der freilich oft auf Grund eigener Forſchung zu anderer Anſicht gelangt iſt. Das Sammelwerk von Petit de Julleville und Gröbers erſchöpfende Darſtellung im „Grundriß“ (bis S. 704) ſind zwar noch herangezogen, aber doch nur für wenige Punkte wirklich verwertet worden. Wie ſehr der Verfaſſer des neueren Teiles bemüht geweſen iſt, durch eigene Arbeit zu einer ſelbſtändigen Erkenntnis und Beurteilung der litterariſchen Zuſammenhänge durchzudringen, wird ſich hoffentlich aus ſeiner Darſtellung ergeben; wieviel Belehrung und Anregung ihm aber aus den Arbeiten anderer zu teil wurde, ſei dankbar ausgeſprochen, und es möge hier vor allem Sainte-Beuves, des Meiſters der litterarhiſtoriſchen Kritik in Frankreich, gedacht werden und ſeiner lebenden Nachfolger, Brunetières, Faguets, Lanſons, Pelliſſiers und der Mitarbeiter an Petits ſchon genanntem Werke.

Die Bilder und Textbeilagen werden den Leſern zur Freude, Anregung und Belehrung, der geſchichtlichen Darſtellung zur Belebung gereichen. Bei der Beſchaffung ihrer Vorlagen wie bei ihrer techniſchen Herſtellung hat die Verlagshandlung kein Opfer geſcheut. Schon die Auswahl der Bilder hat große Mühe gekoſtet und iſt durch verſchiedene Gelehrte in dankenswerter Weiſe gefördert worden. In weitem Umfang waren die Herren G. Gröber, E. Freymond, A. Thomas, bei einzelnen Bildern die Herren J. Bédier, W. Förſter, L. Gautier, A. Jeanroy, P. Meyer, Mercier (Nantes), A. Piaget, E. Stengel, E. Wechßler, B. Wieſe behilflich. Die

Herren Itier, Rupin (in Brive, Dép. Corrèze), de Villepelet, Koſchwitz, Trübner werden an den entſprechenden Stellen (S. 33, 61—62, 77, 100, 259) genannt. Zu der Schilderung der Franken (S. 6) hat Hugo Brunner, Oberbibliothekar in Kaſſel, beigeſteuert. Über alles Lob erhaben war die Liberalität der Herren, denen die Schätze der Pariſer Nationalbibliothek anvertraut ſind, in erſter Linie des Herrn Deliſle, nicht minder der Herren Deprez, Omont, ferner der Herren Henry Martin (im Arſenal), Ch. Kohler (in Sainte-Geneviève), E. Molinier (im Louvre). Die Bilder zur neueren Litteratur hat Herr Profeſſor Morf in Zürich ausgewählt, wobei ihm der Rat der Herren G. Larroumet, F. Miſtral, E. Müntz, P. de Nolhac, E. Picot und E. Ritter zu ſtatten kam. Beſonderer Dank gebührt auch der Redaktion für die gründliche und ſorgfältige Beihilfe, die ſie uns bei der Drucklegung gewährt hat.

Bibliographiſche Anmerkungen, die der Plan des Werkes aus dieſem ſelbſt verbannte, ſollen bei Niemeyer in Halle geſondert erſcheinen; zugleich ſollen da die Fundorte der Bilder im einzelnen nachgewieſen werden.

Möge unſer Werk dazu beitragen, die reichen und eigenartigen Geiſtesſchätze der nationalen Litteratur unſeres großen Nachbarvolkes dem Verſtändniſſe unſerer deutſchen Landsleute näher zu bringen und ihre unbefangene geſchichtliche Würdigung zu fördern.

Halle und Leipzig, Juli 1900.

Hermann Suchier. Adolf Birch-Hirſchfeld.

Inhalts-Verzeichnis.

I. Die älteſten Lebensbedingungen und die Anfänge der Volkspoeſie.

Seite
1. Die Entſtehung der franzöſiſchen Nation . 3
2. Die älteſte Volkslyrik bis zur Zeit der Kreuzzüge 8

II. Das altfranzöſiſche Volksepos.

1. Allgemeines 16
2. Die Königsgeſte 24
3. Die Geſte Garin 32
4. Die Geſte Doon 40
5. Die kleineren Geſten 44

III. Die Litteratur der Provenzalen.

1. Boëthius 56
2. Die Troubadours bis zu Bernhard von Ventadour 57
3. Allgemeine Charakteriſtik des provenzaliſchen Minneſangs 63
4. Die Gedichtgattungen der provenzaliſchen Lyrik 67
5. Die Troubadours ſeit Bernhard von Ventadour 70
6. Die Toulouſer Dichterſchule 85
7. Die erzählende und lehrhafte Poeſie . . . 86
8. Die Proſa 92
9. Die Litteratur der Albigenſer und der Waldenſer 94

IV. Die älteſten litterariſchen Denkmäler. (9.—11. Jahrhundert.) . . 97

V. Die Zeit des anglonormanniſchen Königreichs (1066—1204).

1. Die Litteratur im Reiche der anglonormanniſchen Könige bis 1154 105
2. Die Litteratur im Königreich Frankreich bis 1154 115
Seite
3. Die franzöſiſche Dichtung unter den Plantagenets bis 1204 121
4. Die Dichtung im Königreich Frankreich bis 1204 134
5. Die Proſa 158

VI. Von der Rückgewinnung der Normandie bis zur Thronbeſteigung der Valois (1204—1328).

1. Die franzöſiſche Litteratur in England . . 167
2. Die Lyrik 172
3. Das Fablel und der jüngere Lai 191
4. Die Renart-Branchen und Tierfabeln . . 195
5. Erzählende und lehrhafte Dichtung . . . 202
6. Die Proſa 219
7. Franzöſiſch ſchreibende Italiener 228

VII. Von der Thronbeſteigung der Valois bis zum Regierungsantritt Franz' I. (1328—1515).

1. Machaut und die Litteratur bis zum Auftreten der burgundiſchen Schule 234
2. Die burgundiſche Dichtergruppe 246
3. Die Dichtung des 15. Jahrhunderts im Königreich Frankreich 255
4. Die Proſa im Königreich Frankreich. . . 261
5. Die Litteratur bis zum Regierungsantritt Franz' I. (1477—1515) 265

VIII. Das Drama des Mittelalters.

1. Das reinlateiniſche und das mit Franzöſiſch untermiſchte liguriſche Drama 271
2. Das franzöſiſche Drama im 12. bis 14. Jahrhundert 275
3. Bühne und Technik des Dramas. . . . 283
4. Das Drama im 15. und 16. Jahrhundert. 290

IX. Die Zeit König Franz' I. (1515—1550).

Seite
1. Renaiſſance und Reformation 311
2. Die Dichtung 315
3. Die Proſa 323

X. Die Zeit Heinrichs II. und der Religionskriege (1550—1594).

1. Die Proſa 333
2. Die Pleiade 344
3. Das Drama 356
4. Hugenottiſche Dichter, Moraldichter und Hofdichter 362

XI. Die Zeit Heinrichs IV. und der Maria von Medici (1595—1630).

1. Die Proſa 367
2. Die Dichtung und die Reformbeſtrebungen Malherbes 374
3. Das Drama 379

XII. Die Zeit Richelieus und Mazarins (1630—1660).

1. Die Akademie, Descartes, Pascal . . . 387
2. Das Hôtel de Rambouillet und der preziöſe Geſchmack 403
3. Die erzählende Dichtung 407
4. Die Bühnendichtung 418

XIII. Die Zeit Ludwigs XIV. von 1660 bis 1690.

1. Ludwig XIV. und die Schriftſteller der vornehmen Welt 425
2. Die geiſtlichen und philoſophiſchen Schriftſteller 436
3. Die Bühnendichtung 446
4. Boileau und La Fontaine 479

XIV. Ludwigs XIV. Alter und die Zeit der Regentſchaft (1690—1725).

1. Sitten- und Charakterbilder aus der Zeit . 494
2. Die Kritiker 502
Seite
3. Die erzählende Dichtung 508
4. Die dramatiſche und die lyriſche Dichtung . 514

XV. Die Zeit Ludwigs XV. bis zum Frieden von Aachen (1725—1750).

1. Politiker, Geſchichtſchreiber und Moraliſten 521
2. Voltaire als Dichter 525
3. Komödie und Roman 535

XVI. Die Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. von 1750—1790.

1. Voltaire als philoſophiſcher Schriftſteller . 540
2. Diderot, die Encyklopädie und Rouſſeau . 552
3. Die dramatiſche und die lyriſche Dichtung . 576
4. Die Proſadichtung 582
5. Die didaktiſche, ſatiriſche und lyriſche Dichtung 589

XVII. Die Revolution, das Kaiſerreich und die Wiederherſtellung des legitimen Königtums von 1790 bis 1820.

1. Der Ausgang des Klaſſizismus 597
2. Die Vorläufer der Romantik 600

XVIII. Die Zeit Ludwigs XVIII., Karls X. und Louis Philippes von 1820 bis 1850.

1. Geſchichtſchreibung und Philoſophie . . . 612
2. Die lyriſche und epiſche Dichtung . . . 616
3. Die Romantik. Das Drama 624
4. Die lyriſche und epiſche Dichtung der romantiſchen Schule 644
5. Roman und Novelle 650

XIX. Das zweite Kaiſerreich und die dritte Republik. 1850—1890.

1. Die litterariſche Kritik und die Geſchichtſchreibung 668
2. Der Roman 674
3. Das Drama 692
4. Die lyriſche und epiſche Dichtung . . . 702

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendruck-Tafeln.

Seite
Spielleute, ihre Künſte ausübend 19
Darſtellungen zu den Chanſons von Guillaume d'Orange (mit Textblatt) 84
Troubadours (mit Textblatt) 63
Szenen aus „Cligés und Fenice“ ſowie „Triſtan und Iſolde“ (mit Textblatt) 112
Gilbert de la Porrée und drei ſeiner Schüler . 126
Bilder zu den Arthurromanen (mit Textblatt) 160
Adenet le Roi, die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Caſtilien unterhaltend (mit Textblatt) . . . 205
Darſtellungen aus der Bibliſchen Geſchichte des Guiart Desmoulins (mit Textblatt) . . . 222
Froiſſarts Ankunft am Hofe zu Foix . . . 242
Raoul le Fèvre überreicht Philipp dem Guten ſeinen „Jaſon“ (mit Textblatt) 253
Das Widmungsbild vor Alain Chartiers „Quadrilogue“ 259
Vorwort des Jehan du Vingnai zur Überſetzung des „Speculum Historiale“ (mit Textblatt) 261
Guillaume Cretin überreicht Franz I. einen Band ſeiner Werke 280
Die Bühne des Paſſionsſpieles zu Valenciennes vom Jahre 1547 286
Die „Carte de Tendre“ (Landkarte der Liebe) aus dem Roman „Clélie“ (1654) von Madeleine de Scudéry (mit Textblatt) . . . 410
Molières Apotheoſe in der „Cérémonie des ‚Malade imaginaire‘“ 460
Apollo und die neun Muſen, letzte Szene des Balletts „Les fêtes de Bacchus“ (1651) . 479

Holzſchnitt-Tafeln und Kupferätzungen.

Der Baum der Liebe aus dem „Breviari d'amor“ (mit Textblatt) 91
Eine Seite aus Bartholomäus Anglicus' „Buch von den Eigenſchaften der Dinge“, für König Karl V. ins Franzöſiſche überſetzt von Jehan Corbechon 273
Seite
Franzöſiſches Komödiantenleben 515
Eine Vorleſung von Voltaires „Orphelin de la Chine“ im Salon der Madame Geoffrin (1755) 533
Die Titelvignette von Th. Gautiers „Les jeunes-France“ (1833). 655
Ein Zwiſchenakt in der Comédie française zu Paris 710

Fakſimile-Beilagen.

Die ſechs älteſten franzöſiſchen Handſchriften aus Frankreich. Tafel I (mit Textblatt) . 146
Die ſechs älteſten franzöſiſchen Handſchriften aus Frankreich. Tafel II 152
Zwei Seiten aus „Aucaſſin und Nicolete“ . 220
Die beiden älteſten franzöſiſchen Drucke . 248
Die Vorrede zu Geoffroy Torys „Champfleury“ (mit Textblatt) 312
Eine Seite aus Montaignes „Essais“, mit Korrekturen und Zuſätzen des Verfaſſers . 342
Zwei Seiten aus Dubellays „Deffence et Illustration de la Langue françoise“ (1549) (mit Textblatt) 344
Zwei Seiten aus Desportes' „Oeuvres“ (1600) mit Randbemerkungen Malherbes (1609) . 377
Eine Seite aus dem „Urteil der franzöſiſchen Akademie über die Tragikomödie Cid“ . . 417
Ein Brief Larochefoucaulds an Madame de Sablé aus dem Jahre 1663 427
Ein Brief Diderots vom 13. Auguſt 1749 an den Polizeimeiſter (Lieutenant de police) von Paris, Nicolas René Berryer . . . 553
Eine Seite aus Rouſſeaus „Contrat social“ . 572

Abbildungen im Text.

Fränkiſche Krieger aus der erſten Hälfte des 9. Jahrhunderts 5
Ländlicher Tanz in Poitou 11
Die älteſte Alba 14
Spielleute im Kreiſe vornehmer Zuhörer . . 17

Seite

Auf den Händen tanzendes Spielweib . . . 19
Spielleute bei einer Feſtlichkeit 20
Ein Vers aus „Audigier" mit Muſiknoten . 22
Joſiane als Spielweib 23
Der Spielmann Taillefer in der Schlacht bei Haſtings 26
Jean Bodel 29
Die Abtei Saint-Guilhem-le-Déſert . . . 33
Eine Seite aus der Chanſon „Aliſcans" . . 35
Darſtellungen zur Chanſon „Aliſcans" . . 37
Rainoart tötet den Sarazenen Gadifer . . . 39
Die Eroberung von Antiochia 50
Die Landung des Schwanenritters 51
Die Ruinen des Schloſſes Ventadour bei Mouſtier-Ventadour 61
Der Turm des Schloſſes Ventadour . . . 62
Raimbaut von Vaqueiras 75
Hautefort (Autafort) 77
Heinrich, der „junge König" 78
Maria und das Jeſuskind geben dem Verfaſſer eines Marienliedes als Preis ein goldenes Veilchen 86
Darſtellung zum „Breviari d'amor" . . . 90
Die franzöſiſche Eulalia-Sequenz 98
Das lateiniſche Vorbild der franzöſiſchen Eulalia-Sequenz 100
Drei normanniſche Reiter in der Schlacht bei Senlac 107
Darſtellung zu „Triſtan und Iſolt" . . . 112
Szenen aus „Triſtan und Iſolt" 114
Die letzten Zeilen der franzöſiſchen Überſetzung von Marbods „Steinbuch" 117
Das Grabmal Heinrichs II. in Fontevrault . 122
Das Grabmal der Königin Eleonore in Fontevrault 123
Der Schluß des „Roman de Troie" von Beneeit de Sainte More 125
Marie de France 128
Das Grabmal des Richard Löwenherz in Fontevrault 133
Chriſtus befreit die Erzväter 144
Perceval reitet nach Arthurs Hof 146
Perceval küßt die Gattin des Orguellous . . 147
Iſolt ſpielt Harfe 162
Marke tötet Triſtan 164
Einhorn, Jungfrau und Jäger 168
Turteltaube auf einem verdorrten Baum . . 168
Drache, einen bekleideten Menſchen freſſend, einen nackten fliehend 169
Der Fang eines Affen mit Stiefeln 169
Der Schluß von Bruder Angiers Überſetzung der Dialoge Gregors 171
Der Anfang der „Lumiere as Lais" von Peter von Peckham 173
Der Kaſtellan von Coucy 182
Ein Tenzone zwiſchen Guillaume le Vinier und Simon d'Authie 189
Perrin von Angecourt 190
Adam de le Hale 192
Ariſtoteles und die ſchöne Indierin 194
Der tot geſagte Renart, gelb gefärbt und als Spielmann verkleidet, ſpielt zur Hochzeit der Füchſin mit Poncet auf 200
Ludwig IX. 203
Der Herzog von Burgund belauſcht das Stelldichein der Kaſtellanin von Vergy und ihres Geliebten 207
Der Liebesgott verwundet den Dichter . . . 211
Der Liebesgott erteilt dem Dichter Vorſchriften 212
Ein Templer in Unterredung mit dem Papſt, neben dem Renart ſitzt 216
Das Pferd Fauvel, als Sinnbild der Falſchheit, ſitzt gekrönt auf einem Thron . . . 217
Eine Seite aus der „Image du monde" von Gautier von Metz 218
Eintragung von Joinvilles Hand unter einer Urkunde vom Oktober 1294 226
Der Anfang von Marco Polos Reiſebeſchreibung 230
Dichterkrönung in einem Puy 235
Amor führt drei ſeiner Kinder, Süßes Sinnen, Wonne und Hoffnung, zu Guillaume de Machaut 236
Euſtache Deſchamps überreicht König Karl VI. einen Band ſeiner Gedichte 239
Froiſſart 241
Überſetzer und Schreiber am burgundiſchen Hofe 247
Chriſtine von Piſan unterweiſt ihren Sohn . 248
Martin Le Franc 251
Philippe de Commynes 254
Karl von Orléans 257
Handſchriftprobe des Schönſchreibers Raoulet von Orléans vom Jahre 1368 261
Zweikampf zwiſchen Karl dem Großen und Doon 264
Marion und der Ritter 280
Das Mirakel von Bertha mit den großen Füßen 282
Kleidung eines sot (Clown) 291
Margarete von Navarra 312
Jean Calvin im Alter von 53 Jahren . . . 314
Clément Marot 316
Mellin de Saint-Gelais 320
François Rabelais 325

Seite
Michel de Montaigne 339
Pierre de Ronſard 346
Etienne Jodelle 348
Joachim Du Bellay 350
Robert Garnier 359
François de Malherbe 375
Eine Vorſtellung im Hôtel de Bourgogne . . 385
Jean Louis Guez, Herr von Balzac . . . 390
Blaiſe Pascal 399
Madeleine de Scudéry 409
Paul Scarron 412
Pierre Corneille 414
François de La Rochefoucauld 428
Frau von Sévigné 433
Jacques Bénigne Boſſuet 437
Eſprit Fléchier 444
Jean Baptiſte Molière 448
Jean Racine 466
Nicolas Boileau 480
Jean de La Fontaine 489
Charles de Montesquieu 501
Bernard de Fontenelle 503
Pierre Bayle 504
François de Fénelon 510
Alain René Le Sage 511
Jean François Regnard 516
François Marie Arouet de Voltaire 526
Voltaires Schloß zu Ferney 534
Néricault Destouches 535
Pierre de Marivaux 537
Pierre-Claude Nivelle de la Chauſſée . . . 538
Voltaire als Greis 542

Seite
Voltaires Glaubensbekenntnis 551
Denis Diderot 553
Jean Lerond d'Alembert 554
Marie Thereſe Rodet, Madame Geoffrin . . 560
Leclerc de Buffon 562
Jean Jacques Rouſſeau 565
Les Charmettes 566
Pierre Auguſtin Caron de Beaumarchais . . 580
Alexis Piron 592
Frau von Staël 601
François René Chateaubriand 605
Jean Pierre de Béranger 617
Alphonſe de Lamartine 620
Alfred de Vigny 623
Henri Beyle (Stendhal) 629
Alexandre Dumas der Ältere. 633
Emile Augier 641
Alfred de Muſſet 647
Honoré de Balzac 651
Théophile Gautier 656
George Sand 659
Hippolyte Taine 670
Erneſt Renan 673
Guſtave Flaubert 675
Emile Zola 678
Alphonſe Daudet 682
Paul Bourget 690
Alexandre Dumas der Jüngere 695
Victor Hugo 703
Jean Richepin 707
Sully Prudhomme 709
Frederi Miſtral 713

Die ältere Zeit.

Von der Urzeit bis zum 16. Jahrhundert.

Von

Prof. Dr. Hermann Suchier.

I. Die älteſten Lebensbedingungen und die Anfänge der Volkspoeſie.

1. Die Entſtehung der franzöſiſchen Nation.

In bevorzugter Lage, von zwei Meeren beſpült, in einem milden, doch nicht verweichlichenden Klima, iſt das fruchtbare Frankreich auch an Geiſtesfrüchten ſtets ein geſegnetes Land geweſen. Seine Litteratur hat auf die Nachbarvölker, auch auf das deutſche, einen Einfluß ausgeübt, den gelegentlicher Widerſtand hat zeitweiſe abſchwächen, doch niemals auf die Dauer ganz brechen können.

Für das älteſte Volk, das Frankreich ziemlich in der ganzen Ausdehnung des Landes bewohnt hat, ſieht man jetzt die Ligurer an. Nur auf dem Gebiete zwiſchen Pyrenäen und Rhône trifft das Dämmern der Geſchichte Iberer (Vorfahren der heutigen Basken) an, einen Volksſtamm, der ſich jenſeits der Pyrenäen in Spanien fortſetzte wie der liguriſche jenſeits der Alpen in Italien. Als die alte Grenze zwiſchen beiden Völkern wird die untere Rhône bezeichnet, doch laſſen ſich Ligurer auch jenſeits der Rhône bis zu den Pyrenäen nachweiſen. Schon im zweiten Jahrtauſend v. Chr. wurden ſie von den aus Oſten einrückenden Kelten oder Galliern unterworfen und, da ſie trotz ihrer Ausdehnung wohl nur dünngeſät wohnten, von dieſen teils aufgeſogen, teils in die Südoſtecke des Landes zurückgedrängt.

Den Grundſtock des franzöſiſchen Volkes machen die Gallier aus. Der Nationalcharakter der Gallier wird uns von den Alten in einer Weiſe geſchildert, daß wir das Weſen der heutigen Franzoſen darin wiedererkennen.

Sie waren bis zur Verwegenheit tapfer, aber leicht entmutigt durch Mißerfolg. Ihr höchſtes Streben war auf zwei Ziele gerichtet: auf kriegeriſche Tüchtigkeit und geiſtreiche Rede. Sie liebten Glanz und Schmuck der Kleidung. Ihr Sinn war hochfahrend, ihr Naturell leicht gereizt. Begierig griffen ſie Neuigkeiten auf und liebten die Veränderung. Sie verehrten Naturgötter, brachten ihnen Menſchenopfer dar und räumten den Prieſtern oder Druiden große Macht ein. Nur dieſe beſaßen die Wiſſenſchaft und die religiöſe Dichtung; doch war deren ſchriftliche Aufzeichnung unterſagt. Die Druiden waren abgabenfrei und verfügten über Reichtümer, erzogen den Adel, waren Schiedsrichter bei allen öffentlichen und Privatſtreitigkeiten und verwalteten die Straf- und die Zivilrechtspflege. Den Aberglauben, den Cäſar an den Galliern hervorhebt, hat der Einfluß der Druiden im Volke lebendig erhalten. Doch iſt dieſem eine gewiſſe geiſtige Bildung nicht abzuſprechen, wenn ſie auch über den engen Kreis der Prieſterklaſſe wenig hinausgedrungen war. Die Gallier pflegten Landwirtſchaft, Handel und Induſtrie; beſonders ihre Metallarbeiten waren ſehr geſchätzt.

Die Römer unterwarfen Gallien in zwei Eroberungskriegen, zwiſchen denen die Pauſe eines vollen Menſchenalters lag. Die Einrichtung der narbonniſchen Provinz war im Jahre

106 v. Chr. abgeſchloſſen, und die Romaniſierung hatte im Süden ſchon große Fortſchritte gemacht, als Cäſar ſich anſchickte, in einem langwierigen Feldzuge (58—51 v. Chr.) die Eroberung Galliens zu vollenden. Mit Leichtigkeit hat ſich der bildſame Geiſt der Gallier die Sprache der Römer angeeignet und die alteinheimiſche darüber vergeſſen. Wir beſitzen in galliſcher Sprache außer Eigennamen nur einige Dutzend Inſchriften, die zum Teil mit griechiſchen Buchſtaben geſchrieben ſind. Dieſe Sprache war eine indogermaniſche, ſo gut wie das Latein, ſo daß nicht ein vollkommen fremdes, ſondern ein altverwandtes Idiom an die Stelle des einheimiſchen trat. Die galliſche Sprache wurde zunächſt aus den Städten verdrängt und hielt ſich auf dem Lande bis ins fünfte Jahrhundert n. Chr.

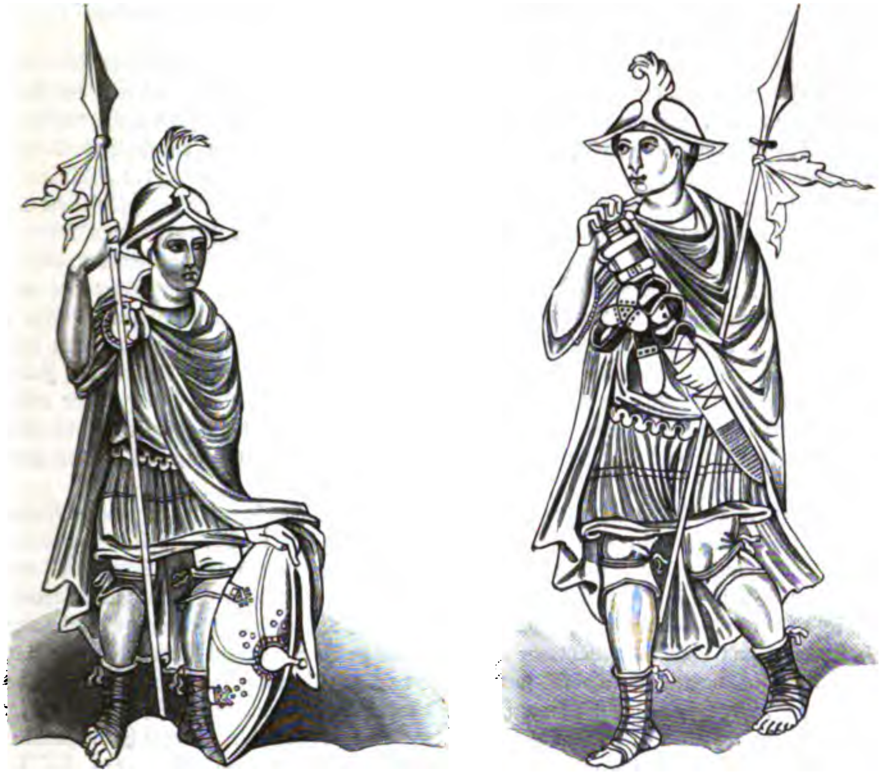
Das Galliſche war, wie ſchon Cäſar andeutet, in verſchiedene Mundarten geſpalten, und bei der Romaniſierung mußten Eigentümlichkeiten dieſer Mundarten notwendig auf das von den Galliern geſprochene Latein übertragen werden. Daher iſt eine Verſchiedenheit romaniſcher Mundarten von vornherein gegeben. Die älteſten Litteraturdenkmäler zeigen uns vier mundartliche Gebiete: das Gascogniſche im Südweſten, das Provenzaliſche in den ausgedehnten Landſchaften des Südens, das Mittelrhöniſche um das Rhôneknie herum ſowie im größten Teil der franzöſiſchen Schweiz, das Franzöſiſche. Auf jedem dieſer vier Gebiete ſchattiert ſich die Sprache faſt von Ort zu Ort. Da weder das Gascogniſche noch das Mittelrhöniſche hervorragende Dichtwerke aufzuweiſen haben, dürfen wir uns auf die Litteratur in franzöſiſcher und provenzaliſcher Sprache beſchränken.

Schon früh iſt Gallien in der lateiniſchen Litteratur durch bedeutende Namen vertreten, wie Varro Atacinus und Trogus Pompejus. In den letzten Jahrhunderten des römiſchen Reiches ſtanden die Hochſchulen Galliens denen aller anderen Provinzen, ſelbſt Italiens, voran. Während in Italien durch den Einfluß griechiſch-orientaliſcher Bildung und Litteratur der Stil gelitten hatte, war er in Gallien von dieſem Einfluß minder berührt worden und reiner geblieben. Man berief lateiniſche Lehrer von dort nach Konſtantinopel und Rom.

Auch die galliſche Religion mußte ſich der römiſchen unterordnen. Man identifizierte die heimiſchen Götter mit ähnlichen Gottheiten der Römer oder geſellte dieſe zu jenen und verehrte beide zugleich. Viel tiefere Umgeſtaltungen des geiſtigen Lebens hat die Einführung des Chriſtentums im Gefolge gehabt. Sein Einfluß iſt um Jahrhunderte älter als der der Germanen. Schon im zweiten Jahrhundert gründeten Griechen in Lyon die erſte chriſtliche Kirche. Dieſe Chriſten wurden noch zu Märtyrern; doch die Zeit war nicht fern, wo das Chriſtentum Staatsreligion wurde, und das vierte Jahrhundert, in deſſen Anfang Konſtantin der Große dem Konzil von Arles beiwohnte, vollendete die Bekehrung von ganz Gallien.

Das heidniſche und das chriſtliche Element, die einander im Leben befehdeten, ſtanden auch in der Litteratur eine Zeitlang unvermittelt nebeneinander. Jenes war beſonders durch die vornehmeren Kreiſe vertreten, die am Heidentum feſthielten, während ſich das niedere Volk derjenigen Religion in die Arme warf, die dem Mühſeligen und Beladenen Erquickung verhieß. Dann nahmen die chriſtlichen Schriftſteller die Formen der heidniſchen Dichtung auf, während die heidniſchen die allegoriſche Einkleidung den Chriſten entlehnten. Die heidniſche Litteratur jener Zeit, mit ihren Lob- und Hochzeitsgedichten, Idyllen und Epigrammen, iſt nur eine aufgeputzte Mumie. In der chriſtlichen pulſiert, ungeachtet mancher Trockenheit, manches ſymboliſchen Halbdunkels, ein warmes inneres Leben, ein kräftiger Herzſchlag. Gallien wurde eine Hauptſtätte chriſtlicher Bildung, und aus dieſer älteſten chriſtlichen Litteratur, die ſich freilich nicht auf Gallien beſchränkt, obwohl dieſem Lande ein Hauptanteil daran zuzumeſſen iſt, hat das ganze Mittelalter geiſtige Nahrung und Anregung gezogen.

Mit dem Schwinden des Heidentums verfielen auch die heidniſchen Hochſchulen, die das Chriſtentum durch biſchöfliche Schulen und Kloſterſchulen erſetzte. Denn die Klöſter waren keineswegs der bloßen Beſchaulichkeit, ſondern auch der Pflege chriſtlicher Bildung gewidmet. Die älteſten Klöſter in Frankreich ſind die nach 360 von Martin von Tours gegründeten Ligugé und Marmoutier. So waren die Gallier bereits zum Chriſtentum bekehrt, als in der Völkerwanderung verſchiedene germaniſche Stämme den Boden ihres Landes betraten.



Fränkiſche Krieger aus der erſten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Nach der „Bibel Karls des Kahlen", in der Nationalbibliothek zu Paris.

Dies waren erſtens die Wiſigoten, die ſich 412 in Südgallien niederließen, 507 den Schwerpunkt ihres Reiches nach Spanien verlegten und 720 ihre letzten Beſitzungen in Gallien an die Araber verloren, zweitens die Burgunder, ſeit 457 in Burgund, endlich drittens die Franken, ſeit 486 in Nordfrankreich anſäſſig. Von den Normannen wird ſpäter die Rede ſein.

Die größte Bedeutung iſt unter dieſen Völkern den Franken beizumeſſen. Zwiſchen Rhein und Maas anſäſſig, hatten ſie ſich mehr und mehr ausgebreitet und ſich 486 durch die Beſiegung des Statthalters der römiſchen Provinz den Beſitz Nordgalliens bis zur Loire geſichert. Die Eroberung faſt des ganzen übrigen Galliens wurde teils durch Chlodwig ſelbſt, teils durch ſeine Söhne vollendet. Die Benennung Gallia geriet in Vergeſſenheit, und das Land wurde nach ſeinen neuen Herren Francia (Frankreich) benannt.

Die Franken (ſ. die obenſtehende Abbildung), wahrſcheinlich im weſentlichen mit den Iſtävonen der Zeit des Tacitus identiſch, beſtanden aus verſchiedenen Volksſtämmen. Derjenige, welcher ſeine Herrſchaft in

Nordfrankreich begründete, war der Stamm der ſaliſchen Franken, mit welchem ſich der von Tacitus als „ausgewanderte Chatten" bezeichnete Stamm der Bataver in der Hauptſache deckt. Die alte Zuſammengehörigkeit mit den Chatten war unvergeſſen: als Chlodwig gegen das Römerreich zu Felde zog, ſchloſſen ſich die in die Thäler der Moſel und Nahe eingedrungenen, auch die in Metz angeſiedelten Chatten ſeinem Heere an. Die wohl noch im 5. Jahrhundert aufgezeichnete Lex Salica zeigt uns die Franken bereits als ackerbautreibendes Volk, bei dem jedoch die Vieh- und Weidewirtſchaft und die Jagd, auch die Beize mit dem Falken oder Sperber und der Fiſchfang noch ſehr im Vordergrunde des Betriebes ſtehen: von den fünf Hundearten, welche die Lex Salica kennt, dienen drei der Jagd. Das Handwerk wurde meiſt von Unfreien ausgeübt. In beſonderer Achtung ſtanden der Schmied und der Müller, der mit der Hand- oder Roßmühle mahlte, da die Waſſermühle unbekannt war.

Wie bei den Kelten und wie noch lange das Weide- und Waldareal, ſo war das Ackerland bei den Franken Gemeindebeſitz, der alljährlich unter die Angehörigen aufgeteilt wurde und nach der Ernte an die Gemeinde zurückfiel. Erſt in Frankreich wurde das Ackerland vom Vater auf den Sohn erblich, und nur wenn ein männlicher Sproß fehlte, trat die Gemeinde in ihr altes Recht ein, bis ein Edikt Chilperichs II. von 592 auch die Töchter für erbberechtigt erklärte. Als Abgabe wurde dem König der „Meidum" gegeben, der meiſt in der Lieferung der ſiebenten Garbe beſtand, und von dem nur die durch königliche Schenkung verbrieften „Salgüter" befreit waren. Ein bevorrechteter Adel beſteht zur Zeit der älteren Volksrechte noch nicht. Die freien Franken wohnen inmitten ihrer Familie und des unfreien Geſindes unabhängig auf ihren Höfen, die zu größeren oder kleineren Dorfſchaften vereinigt ſind. Ein ſolcher Hof umfaßt die Sala, das Herrenhaus, aus Balken errichtet, eine aus nur einem Raum beſtehende Halle, in deren Mitte der Herd unter dem Rauchloch des Daches errichtet iſt; die Sceona (Scheune), den halb unterirdiſch gelegenen Arbeitsraum der freien Frauen, getrennt von der Sceona der Mägde; den Kornſpeicher, nichts als ein auf vier Pfoſten ruhendes Dach; endlich die Viehſtälle. Von Geflügel war urſprünglich nur die Gans vorhanden, ſpäter gab es auch Hühner und Enten, die ein zahmer Kranich oder Storch bewachte. Im Mittelpunkt der Viehzucht ſtand von alters her das Schwein, doch wurden auch Pferde und Rinder gezüchtet.

Eine eigentliche Bildung hatten die heidniſchen Franken nicht. Daß ihre germaniſche Naturreligion in Liedern behandelt geweſen ſei, iſt kaum anzunehmen. Sie lebte im Volksglauben, und manche heidniſchen Vorſtellungen, ſelbſt beſtimmte Namen, wie der Zwerg Alberich und der Schmied Wieland, ſind noch lange in der chriſtlichen Zeit lebendig geblieben. Dagegen beſaßen ſie ſicher Heldenſagen, die gewiß in die Form des Stabreims eingekleidet waren. Von den großen hiſtoriſchen Erſcheinungen, dem Chriſtentum, dem römiſchen Reich, war natürlich auch zu ihnen die Kunde gedrungen, wenn auch nur ſo weit, als ſich dergleichen mündlich fortzupflanzen pflegt. Die Kunſt des Leſens und Schreibens war ihnen fremd, wenn ſie auch mit Staunen erfahren hatten, daß es kundige Menſchen gebe, die im ſtande ſeien, aus Zeichen, alten Tierhäuten aufgemalt, die Gedanken längſt Verſtorbener herauszudeuten.

Während die übrigen Germanenvölker, auch die Burgunder und Wiſigoten, bei ihrer Bekehrung das arianiſche Bekenntnis annahmen, trat Chlodwig mit den Franken ſogleich zum katholiſchen Chriſtentum über (496), in welchem er einen mächtigen Bundesgenoſſen fand. Die Romanen, die unter burgundiſcher und wiſigothiſcher Herrſchaft lebten, erblickten in den katholiſchen Franken ihre Erlöſer, die römiſche Geiſtlichkeit Vorkämpfer Gottes. Die nationalen Stammesunterſchiede dauerten fort; allein das Chriſtentum bot Franken und Romanen einen feſten Punkt der Annäherung und Vereinigung und führte allmählich zu ihrer Verſchmelzung, die auch deshalb nur langſam vor ſich gehen konnte, weil Nachzüge das fränkiſche Element verſtärkten.

Zunächſt ſtanden ſich die verſchiedenen Raſſen feindlich gegenüber. Die germaniſchen Eroberer blickten mit kriegeriſchem Stolz auf die Beherrſchten herab. Allein auch dieſe hatten ihren Stolz, und wenn ſie früher im römiſchen Reich als Gallier bezeichnet wurden, fühlten ſie ſich jetzt den Barbaren gegenüber im Beſitz der römiſchen Bildung und nannten ſich Römer (Romani), ihre Sprache Römiſch (Romanz).

Die Geſchichte des folgenden Zeitalters erzählt uns von ungezügelter Wildheit, von rohen Gewaltthaten. Die Bildung verkümmerte. Der Aberglaube, die Reliquienverehrung und die

Legendenwunder ſtehen in Blüte. Dies fällt um ſo mehr ins Gewicht, als das ideale Leben ſich damals faſt ganz mit dem religiöſen deckte. Erſt unter Karl dem Großen trat wieder ein Aufſchwung ein, ein Aufleben der klaſſiſchen Studien, eine Freude an litterariſchem Schaffen, zugleich eine Erweiterung des politiſchen Geſichtskreiſes durch die Erneuerung der Kaiſerwürde.

Wenn ſich die Verſchmelzung der Römer mit den Galliern in der Zeit der Völkerwanderung vollzog, welche die von gleichen Intereſſen beſeelten Nationalitäten den fremden, ketzeriſchen oder heidniſchen Germanen gegenüber enger zuſammenſchloß, ſo hat die Verſchmelzung der Franken mit den Romanen erſt in der Karolingerzeit ſtattgefunden, welche den kriegeriſchen Stolz von den Franken auf die Romanen übergehen ließ und damit die Stammesgegenſätze endgültig auslöſchte. Die in ſolcher Weiſe erwachſene franzöſiſche Nation verdankt den Galliern ihr Blut, ihre körperlichen Raſſenmerkmale, ihre geiſtigen Anlagen, den Römern vor allem die Sprache, die freilich auch galliſchen Einfluß erfahren hat, mehr, als wir heute nachweiſen können, den Franken die Abſtammung der ariſtokratiſchen Familien, die ſtaatliche Organiſation, die Heeresverfaſſung und den epiſchen Volksgeſang. Ein Zeichen der vollzogenen Verſchmelzung darf darin erblickt werden, daß ſich das Volk nun fränkiſch (Franceis) nannte, und daß man dieſe Benennung ſelbſt auf die romaniſche Sprache übertrug.

Dichter von der Gedankentiefe und Sprachgewalt unſeres Wolfram von Eſchenbach oder von der Phantaſie und Geſtaltungskraft eines Dante hat das franzöſiſche Mittelalter nicht aufzuweiſen. Dennoch iſt ſeine Litteratur nicht nur die umfangreichſte, ſondern auch, als Ganzes gefaßt, die hervorragendſte jener Zeit. Keine Litteratur des Mittelalters hat einen gleichen Einfluß auszuüben vermocht; ja man darf ſagen: keine hat einen ſolchen Zauber beſeſſen. So oft auch die Sagen von Karl dem Großen, von Arthur, von Triſtan u. ſ. w. litterariſch erneuert worden ſind, ihr Kern iſt und bleibt franzöſiſch, und es iſt und bleibt ein Verdienſt der alten franzöſiſchen Dichter, dieſe Stoffe zuerſt in die Litteratur eingeführt zu haben. Die Lyrik der Troubadours hat als erſte individuelle Poeſie ſeit dem Altertum eine große kulturhiſtoriſche Bedeutung. Das altfranzöſiſche Drama hat über die Landesgrenzen hinaus gewirkt und iſt in England, Schottland, Holland und Deutſchland nachgeahmt worden. Allein die univerſelle Bedeutung der altfranzöſiſchen Litteratur liegt durchaus auf dem Gebiet der Erzählung. An erzählenden Stoffen jeder Art iſt keine Litteratur der Welt ſo reich. Keine andere hat aus ſo vielen und verſchiedenartigen Quellen geſchöpft: aus der nationalfranzöſiſchen, der germaniſchen, der keltiſchen Sage, der antiken, der chriſtlichen, der jüdiſchen Litteratur, den byzantiniſchen Romanen und Novellen, den Fabeln und Märchen des Orients. Keine andere iſt darum auch von den Völkern des Abendlandes, von Island bis Byzanz, wo man ſelbſt die Sage vom Trojakrieg, franzöſiſchen Quellen folgend, in griechiſcher Sprache behandelte, als Fundſtätte anmutiger und unterhaltender Erzählungsſtoffe in gleicher Weiſe ausgebeutet worden. In der Mythographie oder vergleichenden Litteraturgeſchichte darf daher das franzöſiſche Mittelalter geradezu den erſten Platz beanſpruchen.

Dieſes Verhältnis kann auch auf die litterargeſchichtliche Darſtellung nicht ohne Einwirkung bleiben. Es zwingt dazu, die ſtofflichen Elemente, ihre Zuſammenhänge und ihre Entwickelung zuweilen in den Vordergrund zu ſtellen, die dichtenden Individuen zuweilen zurücktreten zu laſſen. Dies iſt um ſo notwendiger, als die Schriftſteller ſich oft gar nicht genannt haben, ſo daß uns ein großer Teil der alten Litteratur ohne Autornamen überliefert iſt.

Der Unterſchied zwiſchen Nord und Süd hat ſich ſehr früh herausgebildet. Die Bewohner des Südens waren zum Teil von denen des Nordens genealogiſch verſchieden. Die

Romaniſierung begann hier früher und mußte ſchon durch die Nähe Italiens verſtärkt werden. Sie war zudem durch alte griechiſche Anſiedelungen in der Gegend der Rhônemündung vorbereitet, von denen die Bewohner Galliens den Wein- und Obſtbau, den Gebrauch der Münzen und der Schrift gelernt hatten. Während die katholiſchen Germanen den Norden in ſtändigen Beſitz nahmen, war die Herrſchaft der arianiſchen Wiſigothen im Süden nur vorübergehend.

Von den Franzoſen wird die provenzaliſche Litteratur wie etwas Fremdes behandelt und gefliſſentlich von der franzöſiſchen Litteraturgeſchichte ausgeſchloſſen, jedoch mit Unrecht. Denn die Gebiete haben ſich längſt zu einer einheitlichen Nation zuſammengeſchloſſen, welche die franzöſiſche Sprache als ihr Organ anerkennt. Weiſen auch die Sprachen ungeachtet ihrer nahen Verwandtſchaft einige tiefgehende Verſchiedenheiten auf, ſo handelt es ſich bei ihnen doch nur um die beſondere Individualität zweier Geſchwiſter, die trotz der Familienähnlichkeit Verſchiedenheit der Anlage und des Charakters zeigen dürfen. An engen Wechſelwirkungen zwiſchen Nord- und Südfrankreich hat es auch in der Zeit der ſprachlichen und politiſchen Selbſtändigkeit des Südens nie gefehlt.

---

2. Die älteſte Volkslyrik bis zur Zeit der Kreuzzüge.

Auch in Frankreich liegt vor dem Beginn einer eigentlichen Litteratur eine Zeit der Volkspoeſie. Wir haben lateiniſche Predigten und Konzilbeſchlüſſe, in denen die Geiſtlichkeit gegen „unanſtändige Liebeslieder“, gegen „Lieder, die zum Tanz geſungen werden“, zu Felde zieht. Die älteſte derartige Stelle findet ſich im 6. Jahrhundert in einer Predigt des 542 verſtorbenen Cäſarius von Arles, ſtammt alſo aus dem Süden. Nicht lange nachher tauchen ähnliche Äußerungen auch in Nordfrankreich auf.

Man begreift, daß die Geiſtlichen, in deren Händen die Schreibkunſt lag, dieſe verfemten Geſänge nicht aufgeſchrieben haben. Was wir von Volksliedern des franzöſiſchen Mittelalters beſitzen, gehört der Zeit der Kreuzzüge an, ja iſt zumeiſt erſt im 13. Jahrhundert aufgezeichnet; doch darf einiges hiervon in frühere Zeit geſetzt werden. Volkslieder werden zuweilen mit geringen Textänderungen von vielen Generationen geſungen, und wo nicht der erhaltene Text ſelbſt, da darf wenigſtens die Gattung als ſolche der Zeit vor den Kreuzzügen zugeſchrieben werden, wenn erweisbar iſt, daß ſie ſich im 12. und 13. Jahrhundert im Norden und im Süden großer Verbreitung und Beliebtheit erfreut hat. Die Ausdrücke, mit denen die Geiſtlichkeit eifert, dürften unter den erhaltenen Liedern am eheſten auf das franzöſiſche „Lied der unglücklich verheirateten Frau“ (Chanson de mal mariée, vgl. S. 12) und auf die provenzaliſche Alba (vgl. S. 14) paſſen.

Es gab aber auch eine Dichtungsart, deren ernſte Haltung einer nicht ſtreng asketiſchen Weltanſchauung unanſtößig ſein durfte, obwohl darin von Liebe die Rede war: die Romanze. Das Mittelalter nannte ſie chanson à toile (auch chanson de toile, chanson d'histoire), wohl weil ſie bei weiblichen Handarbeiten (toile ſ. v. w. Zeug, Leinwand) geſungen wurde, die für ihren älteſten Rhythmus mitbeſtimmend geweſen ſein mögen. Man ſang ſie nicht nur im Volke, ſondern auch in den hohen ariſtokratiſchen Kreiſen beim Weben, Sticken, Nähen, Spinnen. Es kommt auch vor, daß ſie von vornehmen Männern beim Reiten geſungen wird. Die Form der Romanze erinnert ſehr an die des Volksepos. Die älteſten Beiſpiele zeigen Strophen aus drei, vier oder fünf Verſen, die durch dieſelbe Aſſonanz gebunden ſind. Die Aſſonanz darf, ohne es zu müſſen, von Strophe zu Strophe wechſeln; die Verszahl muß ſich durch dasſelbe Gedicht gleichbleiben. Auf den letzten Aſſonanzvers folgt noch ein Vers oder ein durch ſelbſtändige

Aſſonanz gebundenes Verspaar als Refrain. Eine geringe Modifikation des Refrains iſt, beſonders gegen das Ende des Gedichtes, zuläſſig. Unter Aſſonanz iſt eine Reimweiſe zu verſtehen, die nur Gleichheit der Vokale verlangt, während die Konſonanten völlig freigegeben ſind. Es aſſonieren alſo z. B. im Franzöſiſchen die Worte jorn, color, cort, front, raison, im Deutſchen: ſtickt, Knie, Sitz, blickt, ſpricht.

Nur zehn dieſer ehrwürdigen Ahnen des franzöſiſchen Volksgeſanges ſind im weſentlichen unverſtümmelt auf uns gekommen. Von ſieben anderen haben wir Bruchſtücke, die ſich auf eine oder zwei Strophen beſchränken. Alle Zeichen eines hohen Alters trägt die Chanſon „Schön Eremborg“. Die Lebensumſtände ſind hier ganz primitive.

Der König der Franken hat eine große Muſterung ſeiner Truppen, ein ſogenanntes Maifeld, gehalten, und der Held der Chanſon, Graf Rainald, iſt offenbar einer der Vornehmſten im Heerbann. Die Kaiſerstochter ſitzt am Fenſter und näht an buntem Seidenſtoff. Das Fenſter braucht ſie nicht zu öffnen, um hinauszuſprechen, da die Glasſcheibe noch fehlt. Als Sofa des Zimmers wird ein Bett benutzt, über das bei Tage eine mit Blumen beſtickte Decke gebreitet iſt. Fränkiſche Kaiſer hat es nach dem 9. Jahrhundert nicht mehr gegeben: vielleicht darf die Entſtehung der Chanſon ſo hoch hinaufgerückt werden.

Eine Überſetzung dieſer Romanze hat Paul Heyſe verſucht, jedoch die Aſſonanz durch den Vollreim erſetzt, auch die Cäſur hinter dem Accent der vierten Silbe nicht ſtreng eingehalten. Die folgende Überſetzung bleibt in beiden Stücken dem Originale treu.

⏑ – ⏑ – (⏑́) ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Wenn wieder Mai mit längern Tagen kommt
Und Frankreichs Franken heim ziehn vom Königshof,
Zieht Rainald heim in erſter Reihe vorn.
Er ritt vorbei am Haus Schön Eremborgs:
Nicht einen Blick warf er zu ihr empor.
Ach Rainald, mein Freund!

Schön Eremborg am Fenſter ſitzt und ſtickt.
Die bunte Seide hält ſie auf ihrem Knie,
Sieht Frankreichs Franken heim ziehn vom Königsſitz.
Rainald ſie vorn in erſter Reih' erblickt.
Laut redet ſie, indem ſie alſo ſpricht:
Ach Rainald, mein Freund!

„Ach Freund Rainald, führt' Euch des Weges Spur
Sonſt hier vorbei an meines Vaters Turm,
Hätt's Euch gekränkt, verſagt' ich Euch den Gruß.“—
„O Königstochter, Euch trifft die ganze Schuld:
Ein andrer Mann erfreut ſich Eurer Gunſt!“
Ach Rainald, mein Freund!

„Rainald, mein Freund, daß ich mich ſchuldlos weiß,
Ich will es ſchwören auf den Reliquienſchrein
Mit hundert Fräulein, mit Damen zehnmal drei:
Ich liebte ſtets nur einen, dich allein.
Sei wieder gut, ſo küſſ' ich dich wie einſt.“
Ach Rainald, mein Freund!

Der Graf Rainald erſtieg die Stufen raſch,
Breit in den Schultern, doch in den Hüften ſchlank,
In blondem Schein wallt lockig ihm das Haar;
Nicht ſchönern Mann es auf der Erde gab.
Da ſie ihn ſah, ihr Aug' in Thränen ſchwamm.
Ach Rainald, mein Freund!

Der Graf Rainald tritt zu ihr in den Turm,
Sieht ihr ins Auge, gewahrt der Thränen Flut[1],
Setzt nieder ſich auf buntbeſticktes Tuch.
An ſeine Seite ſetzt ſich Schön Eremburg,
Und alte Liebe keimt neu aus Herzensgrund.
Ach Rainald, mein Freund!

Ein anderes altes Gedicht dieſer Gattung, wenn auch minder alt als „Schön Eremborg“, iſt „Schön Gaie“, in archaiſchen Zehnſilblern (mit Einſchnitt hinter der ſechſten Silbe) und ebenfalls in Aſſonanzen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑) ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑

Am Samstag geht die Woche abends zu Ende.
Gaiete und Oriour, die Zwillingsſchweſtern,
Gehn Hand in Hand zum Bad zur Brunnenquelle.
Brauſender Sturm die Zweige biegt,
Feſt ſich Lieb an Liebchen ſchmiegt.

Zurück kehrt Junker Gerhard vom Waffenſpiele.
Kaum daß er Schön Gaiete am Quell erblickte,
Nahm er ſie in die Arme, ſie ſanft umſchlingend.
Brauſender Sturm die Zweige biegt,
Feſt ſich Lieb an Liebchen ſchmiegt.

---

[1] Dieſer Vers fehlt in der Handſchrift. Der Überſetzer ergänzt ihn ſo: Plorant la vit, dont l'en prist grant tendror.

„Und haſt du, Oriour, genug des Waſſers,
So wende dich nach Haus; du kennſt die Pfade!
Ich werde Junker Gerhard nicht mehr verlaſſen.“
Brauſender Sturm die Zweige biegt,
Feſt ſich Lieb an Liebchen ſchmiegt.

Dahinging bleich und traurig Oriour, die treue.
Dem Aug' entquollen Thränen, dem Herzen Seufzer,
Da ſie ohn' Schweſter Gaie den Heimweg ſcheute.
Brauſender Sturm die Zweige biegt,
Feſt ſich Lieb an Liebchen ſchmiegt.

„Welch Unheil“, ſagt Oriour, „trifft, ach! mich Arme!
Die liebe Schweſter, die ich verließ im Thale,
Entführt nun Junker Gerhard nach ſeinem Lande.“
Brauſender Sturm die Zweige biegt,
Feſt ſich Lieb an Liebchen ſchmiegt.

Gaiete und Junker Gerhard ſind fortgewandert.
Zur Stadt ſind ſie gezogen die grade Straße.
Sobald er dahin kam, ward er ihr Gatte.
Brauſender Sturm die Zweige biegt,
Feſt ſich Lieb an Liebchen ſchmiegt.

In allen Chanſons dieſer Art handelt es ſich um zwei Liebende, deren Verbindung Hinderniſſe verſchiedener Art in den Weg treten und glücklich beſeitigt werden. Nur vereinzelt iſt der tragiſche Ausgang in „Schön Doette“, deren Geliebter, Doon, ausgezogen war, um an einem Turnier teilzunehmen, und beim Lanzenbrechen getötet wurde; ſie beſchließt, hinfort der Welt zu entſagen und ins Kloſter der Paulskirche als Nonne einzutreten. In drei anderen Gedichten iſt die Heldin (Yzabel, Yolant und eine nicht genannte Königstochter) mit einem Manne vermählt, den ſie nicht liebt, oder der ſie gar mißhandelt, ſo daß die Ehe nicht den Abſchluß, ſondern eine Vorausſetzung der Erzählung bildet.

Die chansons à toile ſind über alle Landſchaften verbreitet. Einige ſind in Lothringen aufgezeichnet. Andere gehören nach ihrer Sprache Isle-de-France oder den weſtlichen Provinzen an. Auch die Provenzalen haben ſie nachgeſungen. Zwei Zeilen einer ſolchen Chanſon werden in dem Drama „Sancta Agnes“ angeführt; ſie ſind provenzaliſch, verſetzen uns aber in den Norden. Eigene Lieder dieſer Art ſcheinen die Provenzalen nicht beſeſſen zu haben. Die beiden Zeilen lauten:

Vor hohem Schloß in dem Ardennerholz,
Am Fenſterſims des Turms, der aufragt ſtolz ...

Daß die Chanſons auch bei den Pikarden beliebt waren, darf wohl daraus entnommen werden, daß gerade hier ein Kunſtdichter den Verſuch gewagt hat, dieſe Gattung des Volksliedes durch Nachahmung litteraturfähig zu machen.

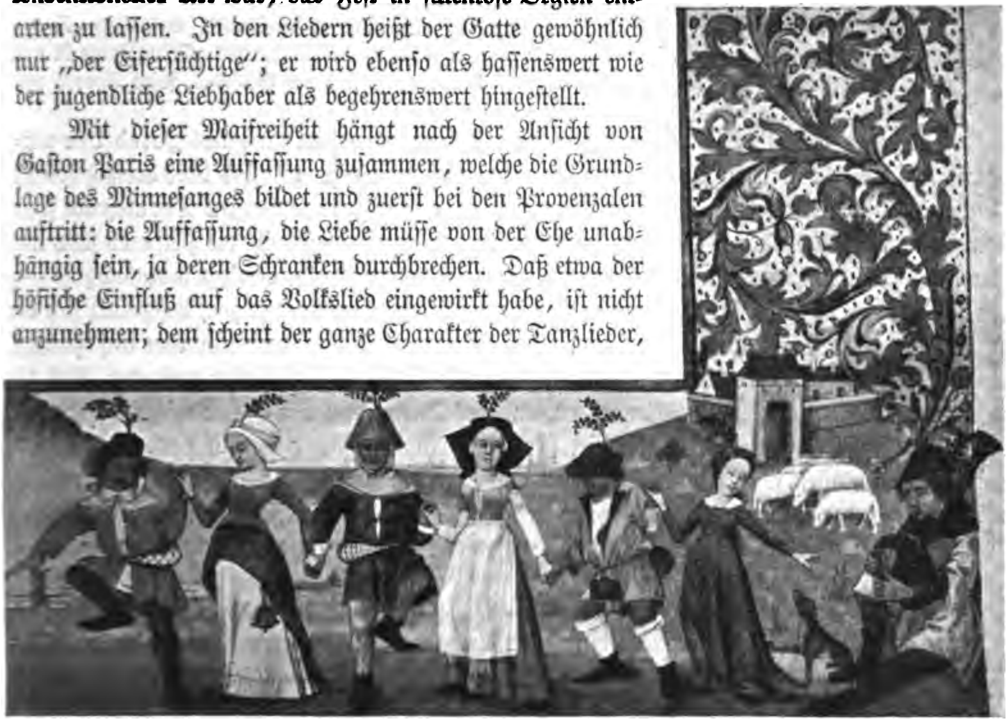
Andere Gattungen der Volkspoeſie ſind deshalb ſo wichtig, weil in ihnen die Keime der Kunſtpoeſie zu ſuchen ſind, ſo ſehr ſich auch dieſe ſpäter von ihrem Urſprung entfernt haben mag. In den Vordergrund iſt hier das Frühlings-Tanzlied zu ſtellen.

Wir wiſſen nicht, wann der Tanz (bekanntlich griechiſchen Urſprungs) in Gallien eingeführt worden iſt. Im Mittelalter heißt er bal oder dance. Es gab Tänze, in denen ein einzelner Herr mit einer Dame tanzte; das Gewöhnliche war indeſſen die carole, bei der die Tanzenden (Herren und Damen, urſprünglich aber nur dieſe allein) einen Kreis bilden, der ſich in der Regel von rechts nach links herum bewegt. Dabei ſtellen die Tanzenden ſich ſelbſt die Muſik her, nach der ſie tanzen, indem ſie dabei Lieder ſingen. Ein Vorſänger, oder noch gewöhnlicher, auch bei gemiſchten Geſchlechtern, eine Vorſängerin ſtimmt das Lied an und ſingt deſſen Text mit Ausnahme des Refrains, zu deſſen Vortrag die Stimmen ſämtlicher Tanzenden einfallen (ſ. die Abbildung, S. 11).

Das Hauptfeſt, an dem dieſe Tänze ſtattfanden, war das (germaniſche) Maifeſt, dem man ſolche Wichtigkeit beilegte, daß man es oft gleich den kirchlichen Feſten in den Kalender eintrug. Es hieß kalende de mai (provenzaliſch kalenda maya) oder maierole, da es am 1. Mai gefeiert wurde. Hier tanzten die Frauen und jungen Mädchen unter ſich und ſangen dazu:

Für die Maifeier galt als Fiktion, daß die Frau von der Hut des Gatten, das Mädchen von der Hut der Mutter erlöſt iſt, daß jede, der Stimme des Herzens folgend, frei einen Liebſten wählen darf. Dieſe Maifreiheit erhöhte die ausgelaſſene Feſtfreude, ohne jedoch, da ſie rein konventioneller Art war, das Feſt in ſittenloſe Orgien entarten zu laſſen. In den Liedern heißt der Gatte gewöhnlich nur „der Eiferſüchtige“; er wird ebenſo als haſſenswert wie der jugendliche Liebhaber als begehrenswert hingeſtellt.

Mit dieſer Maifreiheit hängt nach der Anſicht von Gaſton Paris eine Auffaſſung zuſammen, welche die Grundlage des Minneſanges bildet und zuerſt bei den Provenzalen auftritt: die Auffaſſung, die Liebe müſſe von der Ehe unabhängig ſein, ja deren Schranken durchbrechen. Daß etwa der höfiſche Einfluß auf das Volkslied eingewirkt habe, iſt nicht anzunehmen; dem ſcheint der ganze Charakter der Tanzlieder, die meiſt Frauen in den Mund gelegt ſind, zu widerſprechen. Es wird ſich alſo umgekehrt verhalten: die Anſchauung der Volkslieder wird in die höfiſchen Kreiſe eingedrungen ſein. Das iſt um ſo glaubhafter, als wir wiſſen, daß auch die höfiſchen Kreiſe dieſe Beluſtigungen des niederen Volkes aufnahmen. in der Runde tanzten und volksmäßige Lieder, die ſicher zunächſt aſſonierend waren, oder höfiſche Nachahmungen ſolcher, mit Anwendung des Reims, dazu ſangen.



Ländlicher Tanz in Poitou. Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 10.

Von einem ſeltſamen Zauber ſind die Lieder, die wir mit Gaſton Paris „renverdies“ (oder „raverdies“) nennen wollen, obwohl dieſer Name urſprünglich jede Art von Frühlingslied bezeichnet haben dürfte. Es handelt ſich in ihnen um Vogelſang und Blumenduft, um Zauberſpuk und Feenglanz. Es ſind Lieder, die der jungen Frühlingsſonne die Menſchenbruſt ſpendet, wie die Blume ihren Duft und ihre Farben hingibt.

In einem, verfaßt in einer an das Provenzaliſche ſtreifenden Grenzmundart, begegnet der Dichter einem Fräulein in herrlichem Schmuck: Strümpfe aus Schwertlilien, Schuhe aus Maiblumen, Gürtel aus Blättergrün, mit goldenen Knöpfen. Das Maultier, das ein vergoldeter Sattel ziert, iſt ſilberbeſchlagen und trägt drei Roſenbüſche auf dem Kreuz, die der Reiterin Schatten geben. Ritter grüßen ſie auf der Wieſe: „Schönſte, woher ſeid Ihr?“ — „Aus Frankreich bin ich, dem geprieſenen, und bin vom höchſten Adel. Mein Vater iſt der Sproſſer, der auf dem Zweige ſingt im höchſten Walde. Meine Mutter iſt die Sirene, die am ſalzigen Meere ſingt auf dem höchſten Ufer.“ — „Da ſeid Ihr freilich vornehm genug und vom höchſten Adel. Wollte Gott, ich dürfte Euch zur Ehefrau nehmen!“

In einem anderen ſieht der Dichter ein Fräulein von lachender Schönheit und iſt Zeuge, wie die Nachtigall dem jungen Mädchen eine Liebeserklärung macht. In einem dritten, das in zwei Faſſungen vorhanden iſt und ſich durch deren wörtliches Zuſammengehen an manchen Stellen, während andere ganz verſchieden lauten, als echtes Volkslied ausweiſt, beobachtet der Dichter das muntere Treiben der Waldvögel und ſieht den Gott der Liebe vorüberreiten, der ihn als Knappen in ſeine Dienſte nimmt. Sein Rößlein heißt Gruß, ſein Sattel Unbilde. Lächeln und Kuß führt er im Schilde. Sein Helm iſt aus bunten Lenzblumen gewunden, ſein Panzer aus Ringen von Zärtlichumſchlingen. Seine Lanze iſt aus feinem Benehmen, von Schwertlilie ſein Schwert; ſeine Schuhe ſind von Getändel, ſeine Sporen aus einem Häherſchnabel.

Zu dieſen Frühlingsliedern volkstümlichen Urſprungs gehört auch das „Lied der unglücklich verheirateten Frau“ (Chanson de mal mariée). Es ſind über dreißig ſolcher Lieder auf uns gekommen, von buntem Strophenbau, aus ungleichen Verſen. Der Refrain fehlt ganz oder wird Tanzliedern entlehnt. Während in den chansons à toile die Perſonen ſtets mit Namen genannt werden — die S. 10 erwähnte Königstochter iſt eine vereinzelte Ausnahme —, ſind ſie es hier niemals. Während jene eine fortſchreitende Handlung zeigen, beſchränkt ſich die Handlung dieſer auf den Austauſch von Zärtlichkeiten unter den Liebenden oder auf Prügel, welche die Frau von dem Gatten erhält. Während in jenen meiſt Mädchen auftreten, ſind die Heldinnen dieſes faſt ſtets Verheiratete. Wenn der Dichter dort mit einer einzigen Ausnahme aus dem Spiele bleibt, gibt er ſich hier für einen Augenzeugen des geſchilderten Vorgangs, in einzelnen Fällen auch für an der Handlung oder am Dialog beteiligt aus. Die meiſten dieſer Lieder ſind anonym. Von Dichtern des 12. Jahrhunderts wiſſen wir nur, daß Richard von Semilli einige verfaßt hat. Alle dieſe Chanſons knüpfen an den Frühling, gewöhnlich an den April oder Mai an.

Auf ein Spiel bezieht ſich offenbar ein fünfſtrophiges Tanzlied in provenzaliſcher Sprache. Die April-Königin (la regin' avrilloza) iſt von den Tanzenden zur Anführerin erkoren. Ihr Gatte, der König, auch „der Eiferſüchtige“ genannt, verſucht den Tanz zu ſtören, damit man ihm die Königin nicht entreißt. Indes umſonſt: ſie gibt einem jungen Burſchen den Vorzug, der im ſtande iſt, die entzückende Frau aufzuheitern.

Eine allgemeine Benennung des Tanzliedes iſt bei den Provenzalen balada oder dansa, bei den Franzoſen balade, ſeltener ballete. Wir unterſcheiden hauptſächlich zwei Formen. Einer jeden gehen (gewöhnlich zwei) Refrainverſe voraus. In der einen kehrt dieſer Refrain nur am Schluſſe jeder Strophe wieder, in der anderen wird die erſte Zeile des Refrains ſchon im Innern der Strophe geſungen; der ganze Refrain ſteht auch hier hinter dem Strophenſchluß. Urſprünglich ſtimmt der dem Refrain vorausgehende Strophenſchluß metriſch mit dem Refrain überein; erſt ſpäter läßt man ihn von jenem abweichen. Es folge von einer jeden dieſer Arten ein Beiſpiel in Überſetzung.

1.

Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

Hab' ein völlig rein Gewiſſen,
Jeder Tugend mich befliſſen,
Nur vom Freund ließ ich mich küſſen
Zuweilen.
Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

Und wird er mich nicht verſchonen,
Werd' ich mit gewiſſen Kronen
Ihm die Eiferſucht belohnen
Und heilen.
Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

Bin zu lang' ihm treu geweſen.
Jetzt mach' ich kein Federleſen.
Meine Rache ſoll den Böſen
Ereilen.
Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

2.

Seid aus unſerm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Roſen!
Schön Aaliz früh aufſtand.
Seid aus unſerm Kreis verbannt!
Sie legt' an ihr beſt Gewand
Bei der Lenzluft Toſen.
Seid aus unſerm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Roſen!

Sie legt' an ihr beſt Gewand.
Seid aus unſerm Kreis verbannt!
Hüpfte hin zum Waldesrand,
Grün von weichen Mooſen.
Seid aus unſerm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Roſen!

Hüpfte hin zum Waldesrand.
Seid aus unſerm Kreis verbannt!
Fünf der Röslein ſie da fand,
Brach ſie, nahm die loſen.
Seid aus unſerm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Roſen!

Fünf der Röslein ſie da fand.
Seid aus unſerm Kreis verbannt!
Einen Kranz die Schöne wand,
Kranz aus jungen Roſen.
Seid aus unſerm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Roſen!

Einen Kranz die Schöne wand.
Seid aus unſerm Kreis verbannt!
„Liebſter, gib mir nun die Hand,
Laß uns Glück erloſen!“
Seid aus unſerm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Roſen!

Dieſes zweite Lied, eins der zahlreichen Volkslieder, die mit „Schön Aaliz“ beginnen und uns meiſt nur in Bruchſtücken erhalten ſind, iſt einer lateiniſchen Predigt entnommen, die wunderlich genug das franzöſiſche Tanzlied als Text zu Grunde legt und die fünf Roſen auf die Buchſtaben des Namens Maria deutet. Der Prediger hat das Lied verkürzt, indem er alle Wiederholungen unterdrückte, die letzte Strophe ganz und die vierte Zeile der erſten vier Strophen wegließ. Der Überſetzer hat dieſe Lücken, ſo gut es ging, auszufüllen geſucht.

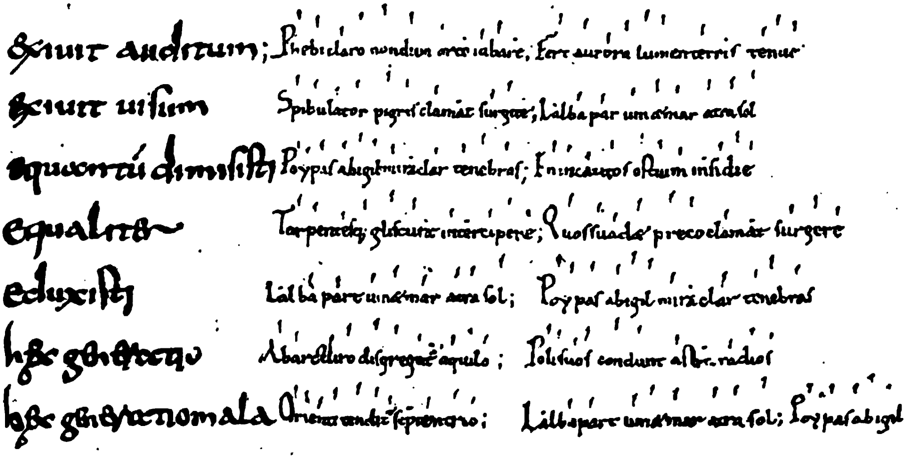
Ein provenzaliſches Lied der zweiten Art hat zwei Strophen, von denen hier nur die zweite Platz finden möge. Sie zeigt noch deutlich die Beziehung auf den Tanz, die in ſpäteren Nachahmungen dieſer Form verwiſcht wurde.

Nur wer von Herzen iſt verliebt,
Komm' her zum Tanz, die andern nicht!
Die Königin Befehle gibt
— Nur wer von Herzen iſt verliebt —
Daß man mit einem Stocke ſchiebt
Vom Tanz den eiferſücht'gen Wicht.
Nur wer von Herzen iſt verliebt,
Komm' her zum Tanz, die andern nicht!

Da ſich dieſelben Formen in Nord- und Südfrankreich finden, ſo entſteht die Frage, wo denn ihre Heimat zu ſuchen iſt, eine Frage, die auch für andere Gattungen auftaucht, die im Norden und Süden gleich beliebt ſind. Die Gelehrten haben ſich bald für den Norden, bald für den Süden entſchieden. Das Richtige dürfte Gaſton Paris gefunden haben, wenn er als urſprüngliche Heimat dieſer alten Volkslieder gerade die Grenzlandſchaften zwiſchen Norden und Süden anſieht, beſonders Poitou und Limouſin. Einmal laſſen in der That ſpätere Romandichter auch in anderen Gegenden Nordfrankreichs poiteviniſche oder limouſiniſche Lieder ſingen, und ſodann konnten ſich gerade von dieſer Mitte aus jene Formen am leichteſten nach Norden und nach Süden hin verbreiten.

Wahrſcheinlich darf auch die Paſtorele an die Frühlingsfeſte angeknüpft werden. Sie war urſprünglich gewiß ein echtes Schäferlied, das die Freuden des Frühlings und des Dorflebens ſchilderte und von Schäfern und Schäferinnen zum Tanz geſungen wurde. Solche echten Schäferlieder ſind uns zwar nicht erhalten, doch haben wir noch höfiſche Nachahmungen davon aus dem 13. und 14. Jahrhundert, beſonders von pikardiſchen Dichtern. Wahrſcheinlich waren die pastoretas, die der Troubadour Cercalmon nach der alten Sitte (a la usanza antiga) dichtete, und die uns leider verloren ſind, ſolcher Art. Später wird unter Paſtorele gewöhnlich ein Gedicht verſtanden, das ein in ſeinen Hauptzügen ſtereotyp wiederkehrendes Abenteuer ſchildert: eine Schäferin wird von einem Ritter um ihre Liebe gebeten und weiſt ihn ab. Solche Paſtorelen ſind bei den Provenzalen ſehr früh vertreten; wir haben einige von Marcabru (vgl. S. 60) aus der erſten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Bei den Franzoſen waren ſie ſehr populär und kommen gleichfalls ſchon am Ende des 12. Jahrhunderts vor. Dieſe frühe Beliebtheit der ſtereotypen Form im Norden und Süden Frankreichs deutet wohl darauf hin, daß ſie ſchon in jenem Grenzgebiet aus dem echten Schäferlied abgeleitet worden war.

Die meiſten Paſtorelen beginnen mit den Worten L'autr'ier (Neulich). Die franzöſiſchen zeigen meiſt lange Strophen aus kurzen Verſen und Refrain. Unter den 93 franzöſiſchen findet zwar der Ritter in der Mehrzahl der Fälle (54) Erhörung ſeiner Wünſche, aber gerade in den älteſten wird er von der Schönen abgewieſen.



Die älteſte Alba (10., vielleicht Anfang des 11. Jahrhunderts). Nach einer Handſchrift aus Fleury-ſur-Loire, jetzt in der Vaticana zu Rom.

Übertragung des obenſtehenden Textes.

Phebi claro nondum orto iubare, Fert aurora lumen terris tenue.
Spiculator pigris clamat: Surgite! L'alba par [lies part] ume*t* mar atra sol,
Poy pas' a bigil, mira clar tenebras! En incautos ostium insidie
Torpentesq*ue* gliscunt intercipere, Quos suade*t* preco clamat surgere.
L'alba part ume*t* mar atra sol, Poy pas' a bigil, mira clar tenebras!
Ab arcturo disgregat*ur* aquilo, Poli suos condunt astra radios,
Orienti tendit*ur* septentrio. L'alba part ume*t* mar atra sol, Poy pas' a bigil [...]

Noch anderen Gattungen dürfen wir ein hohes Alter zuſchreiben; doch iſt es ſchwer, zu ſagen, von wo ſie ausgegangen ſind. Dahin gehören die Alba und das Eſtrabot. Die erſtere iſt wahrſcheinlich provenzaliſchen Urſprungs. Zunächſt war ſie wohl ein bloßes Wächterlied. Sie hat dann eine ähnliche Entwickelung wie die Paſtorele erfahren, indem ſie ſpäter auf eine beſtimmte Situation beſchränkt wurde. Dies hatte ſeinen Grund darin, daß man mit dem Wächterſang oder Wächterruf eine lyriſche Gattung verſchmolz, welche die Klagen der Frau über das durch den Tagesanbruch veranlaßte Scheiden des Geliebten ausſprach. Wenigſtens wird dies von Gaſton Paris ſo angenommen. Nach einer anderen, jedenfalls geiſtvoll begründeten Erklärung iſt die Alba aus einem lateiniſchen Gedichte, dem Brief Leanders an Hero, den das Mittelalter Ovid zuſchrieb, hervorgegangen.

Wir haben eine Alba (ſ. die obenſtehende Abbildung) aus dem 10. Jahrhundert, die zwar lateiniſch abgefaßt iſt, jedoch mit provenzaliſchem Refrain und in einer Form, die ſich deutlich als Nachahmung provenzaliſcher Volkspoeſie verrät. Der Text iſt mit Neumen, d. h. Muſiknoten, wie das frühere Mittelalter ſolche zu ſchreiben pflegte, verſehen. Eine Übertragung in das moderne Notenſyſtem ſoll hier nicht verſucht werden, da ſie doch der Sicherheit entbehren würde.

1. Wenn der Sonne lichter Glanz noch nicht erſchienen iſt, bringt die Morgenröte den Ländern einen ſchwachen Schimmer. Der Wächter ruft den Schläfern zu: „Erhebt euch!“ Nun folgt der provenzaliſche Refrain, der dem Wächter in den Mund gelegt iſt: „Der Morgenſchein (alba) lockt jenſeits des feuchten Meeres die Sonne herauf. Den Hügel überſchreitet ſie ſchielend. Sieh, das Dunkel iſt aufgehellt!“ 2. Siehe, die Nachſtellungen der Feinde greifen um ſich, die Sorgloſen und in tiefem Schlaf Erſtarrten zu überraſchen, die der Rufer mit lauter Stimme ermahnt, aufzuſtehen (Refrain). 3. Vom Arcturus löſt ſich der Nordwind, die Geſtirne des Pols verbergen ihre Strahlen. Nach Oſten wendet ſich das Siebengeſtirn (Refrain).

Daß der Inhalt religiös zu deuten iſt, ſteht feſt, obwohl es durch den Wortlaut nicht ausgeſprochen wird. Der Wächter iſt Chriſtus, der den Jüngern einſchärfte: „Wachet und betet, auf daß ihr nicht in Anfechtung fallet!“ Die Feinde ſind die ſündhaften Gedanken, die heimtückiſch den Menſchen überliſten. Der Dichter hat in den lateiniſchen Verſen die Aſſonanz wiederzugeben verſucht; der provenzaliſche Refrain ſcheint reimlos. Daß die Strophe mit drei Verſen auf denſelben Reim beginnt, findet ſich ebenſo in den ſpäteren provenzaliſchen Albas. Ebenſo haben alle das Wort alba im Refrain, die älteſten an der Spitze des Refrains. Ferner wird, wie in dieſer älteſten, ſo auch ſpäter noch in den meiſten Albas der Refrain dem Wächter (provenzaliſch gaita) in den Mund gelegt. Die lateiniſche Alba iſt ohne Zweifel die geiſtliche Nachahmung eines Volksliedes, aus welchem ſie die erwähnten formellen Züge herübernahm. Inhaltlich hingegen dürfte dieſes Volkslied noch nicht den Charakter der ſpäteren Albas gehabt haben, welche eine Liebesſzene ſchildern, ſondern ein bloßes Wächterlied oder Wecklied geweſen ſein.

Der Refrain beſteht aus einem Neunſilbler und zwei weiblichen Fünfſilblern, aus Verſen trochäiſchen Ganges, was mit anderen Anzeichen darauf hindeutet, daß der trochäiſche Versrhythmus in jener Vorzeit der Litteraturen in Frankreich eine ausgedehntere Anwendung gefunden hat als ſpäterhin, wo er hinter dem beliebteren iambiſchen Rhythmus ſehr zurücktritt.

Iſt die typiſche Form der Alba den Provenzalen zuzuſchreiben, ſo dürfte das Eſtrabot eher den Franzoſen gehören, obwohl uns kein franzöſiſches Gedicht mit dieſer Benennung erhalten iſt, während wir zwei provenzaliſche Vertreter der Gattung (hier estribot genannt) beſitzen. Wenn der Chroniſt Beneeit recht hat, kommt dieſe Gattung ſchon im Anfang des 10. Jahrhunderts vor. Graf Jebles von Poitou hatte ſich 911, vor Rollos Heer fliehend, in der Hütte eines Walkers verborgen, wurde aber von ſeinen Verfolgern entdeckt und hervorgezogen. Einen Monat lang goſſen die Franzoſen die Schale ihres Spottes über den Grafen aus; ſie verfaßten auf ihn vers und estraboz, in denen es an garſtigen Worten nicht mangelte. Folglich iſt das Eſtrabot ein ſatiriſches Gedicht, wie bei den Wallonen strabot noch heute ſo viel wie „höhnendes Wort“ bedeutet.

Unſere Kenntnis dieſer alten Volkspoeſie iſt notwendig eine ſehr unvollkommene, da die Lieder von Mund zu Mund gingen, aber nicht aufgeſchrieben wurden. Das Volkslied konnte, nachdem es von dem individuellen Gefühl, aus dem es hervorgegangen war, das Zufällige abgeſtreift, es geläutert und geklärt hatte, einer Reihe von Geſchlechtern als jubelnder oder klagender Ausdruck ihrer Stimmung dienen. Wozu hätte man es aufſchreiben ſollen? Es hatte ſeinen Zweck erfüllt, ſobald es verklungen war.

II. Das altfranzöſiſche Volksepos.

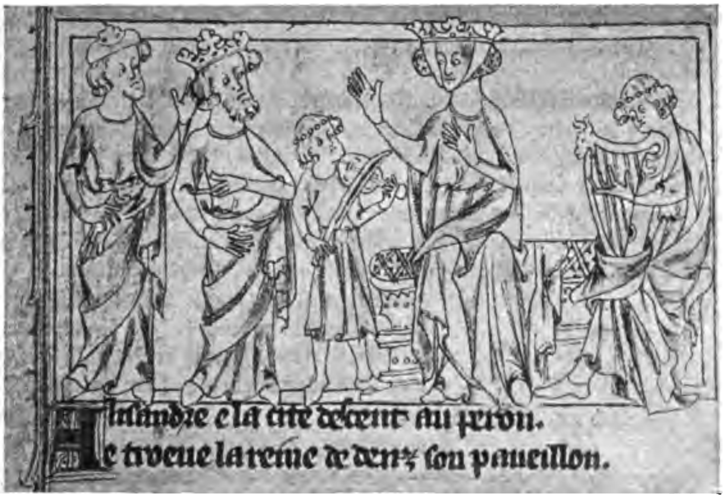
1. Allgemeines.

Den Inhalt des Volksepos bildet die Geſchichte der eigenen nationalen Vergangenheit, wie ſie ſich einem ungebildeten Volke darſtellt. Ein Volksepos haben die Inder, die Griechen, die Slawen, die Germanen und mongoliſche Völker aufzuweiſen. Hierzu kommen die Franzoſen, deren Volksepos für die Beurteilung der allgemeinen Lebensbedingungen dieſer Litteraturgattung beſonders wichtig iſt; denn das franzöſiſche Volksepos iſt reich entwickelt, in zahlreichen Dichtungen auf uns gekommen, und da ihm die mythiſchen Elemente faſt ganz fehlen und ſeine hiſtoriſchen Elemente einer nicht allzu fernen Vergangenheit entſtammen, läßt es ſich mit größerer Sicherheit und Deutlichkeit in ſeine Urſprünge zurückverfolgen als das Epos anderer Nationen.

Die älteſte Entwickelung des franzöſiſchen Epos iſt gleichwohl in Dunkel gehüllt, und die Gelehrten haben ſich noch keineswegs in ihren Anſichten geeinigt. Lange glaubte man, das franzöſiſche Epos habe zum großen Teil urſprünglich in provenzaliſcher Form beſtanden, weil der Schauplatz vieler Gedichte Südfrankreich iſt und ſich bei den Troubadours zahlreiche Anſpielungen auf den Inhalt der franzöſiſchen Chanſons finden. Dieſe Anſicht, die beſonders von Fauriel mit großer Beredſamkeit verteidigt wurde, iſt heute aufgegeben und Nordfrankreich allgemein als die urſprüngliche Heimat des Epos anerkannt. Fränkiſche Sänger führten die Stoffe der deutſchen Heldenſage, welche durch die Bekehrung der Franken zum Chriſtentum eine tiefgreifende Umgeſtaltung erfahren mußte, in das Frankenreich. Bald traten dann die neuen Erlebniſſe, die Geſchichten aus der Merowingerzeit, in den Vordergrund des Intereſſes. So entſtand ein ganzer Kreis neuer Dichtungen, in denen die chriſtliche Welt- und Lebensanſchauung von Anfang an gegeben war.

Von dieſen Geſängen iſt nichts auf uns gekommen. Als Karl der Große die alten Volksüberlieferungen aufzeichnen ließ, wird er auch die fränkiſchen Sagen aus der Merowingerzeit nicht vergeſſen haben. Auch über das Leben des Epos in Frankreich dürften wir wichtige Aufſchlüſſe von dieſem Werk erwarten, das uns bekanntlich nicht erhalten iſt.

Soviel ſcheint ſicher, daß das franzöſiſche Epos unter dem Einfluß des fränkiſchen Heldenſanges entſtanden iſt, daß die älteſten Stoffe, welche jenes behandelte, dieſem entlehnt waren. Nur die Frage, in welche Zeit die Anfänge des franzöſiſchen Epos zu ſetzen ſind, wird ſehr verſchieden beantwortet. In manchem, was uns von merowingiſchen Chroniſten, wie Gregor von Tours und dem Verfaſſer des „Liber historiae Francorum“, erzählt wird, ſind ſagenhafte Züge unverkennbar. Die Möglichkeit, daß dieſen Berichten franzöſiſche Dichtungen zu Grunde liegen, iſt nicht zu beſtreiten, und die Gelehrten, welche dieſer Annahme huldigen, ſetzen ein franzöſiſches Epos ſchon für das 6. Jahrhundert an. Dieſes ſoll Geſänge über Meroveus und deſſen Bruder Alberich, über Childerichs Liebe zur Thüringerin Baſina, über Chlodwig und Chlothilde, über den Krieg des Frankenkönigs Theoderich mit Ermenefrid von Thüringen, über den gottloſen Charibert (geſt. 567), über den Sachſenkrieg Chlothars II., über die ſchuldlos angeklagte Königin Gundeberga und über Dagoberts Zwiſt mit dem Herzog Sadregiſil umfaßt haben. Alles dies lebte in der Sage. Manches wird in der ſtabreimenden Form fränkiſcher Dichtungen erklungen ſein. Doch können wir das nur vermuten. Daß auch gleichzeitige franzöſiſche Dichtungen dieſes merowingiſchen Sagenkreiſes vorhanden geweſen ſeien, wird zwar behauptet, iſt aber bis jetzt durch keinerlei Zeugnis geſtützt.


e troeue la reine de denz son pauellon.

Spielleute im Kreiſe vornehmer Zuhörer. Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Die beiden Zeilen Text lauten: Alisandre e [lies en] la cité descent au peron e troeue la reine dedenz son paueillon (Alexander ſteigt in der Stadt ab am Perron [erhöhter gemauerter Platz vor dem Hauſe] und findet die Königin in ihrem Zelte). Vgl. Text, S. 19.

Man führt zu gunſten dieſer Anſicht an, daß einiges aus der fränkiſchen Sage in die ſpätere franzöſiſche Aufnahme gefunden hat. Das iſt freilich merkwürdig genug. Dahin gehören die Perſonen des Zauberers Alberich (franz. Alberon, ſpäter Oberon), des kunſtreichen Waffenſchmiedes Wieland (franz. Gualant), des Zwerges Madelgêr (vielleicht der franz. Malgis, Maugis), alles Geſtalten aus der deutſchen Mythologie, die ſich, da ſie nicht eigentlich Gottheiten waren, beim Untergang der heidniſchen Götterwelt in die chriſtliche Zeit hinüberretten konnten. Aber auch aus der merowingiſchen Sage iſt manches durch Anpaſſung an Karl den Großen in das ſpätere Epos übergegangen. In dem Feldzug gegen Alarich zeigt eine Hirſchkuh Chlodwig die Furt über die Vienne, wie Karl dem Großen über die Gironde und im Sachſenkriege über die Rune (d. h. die Ruhr). Als Chlodwigs Heer ſodann gegen Angoulême zieht, ſtürzen die Mauern der Stadt von ſelbſt ein, wie vor Karl die Mauern von Pamplona. Eine Sünde, die ſo ſchwer war, daß Chlodwig ſie nicht zu bekennen wagte, wird ihm ſchließlich durch Vermittelung des heiligen Eleutherius von Gott vergeben, wie mit Karl das Gleiche durch die Vermittelung des heiligen Ägidius geſchieht.

Wir haben wenigſtens eine Chanſon, die geradezu einen Merowinger zum Helden hat, die „Chanſon Floovant“ (d. h. Chlodowing, Nachkomme des Chlodowech oder Chlodwig). Wie dieſer ſeinen Erzieher Salart verhöhnt und dafür von ſeinem Vater geſtraft wird, ſo benimmt ſich Dagobert in den „Gesta Dagoberti“ (Text des 9. Jahrhunderts) gegen den Miniſter Sadregiſil mit dem gleichen Erfolge. Nicht unmöglich iſt es, daß alles dies über Alberich, Chlodowech, Chlodowing ſchon in der Merowingerzeit in franzöſiſcher Sprache geſungen worden iſt. Wer dieſes annimmt und die Geſänge bald nach den hiſtoriſchen Ereigniſſen entſtehen läßt, die ſie erzählen, wird die Anfänge der franzöſiſchen Litteratur in das 6. Jahrhundert ſetzen, eine Anſicht, die weder beſtimmt zu erweiſen noch beſtimmt zu widerlegen iſt. Vielleicht aber ſind jene Ereigniſſe eine Zeit lang nur in der Form romaniſcher Proſa, als ſchlichte Sage, erzählt worden und haben erſt ſpäter in das franzöſiſche Epos Aufnahme gefunden. Wann die älteſten Chanſons de geſte — ſo nannte man die epiſchen Lieder (vgl. S. 24) — gedichtet wurden, wiſſen wir nicht. Im 9. Jahrhundert ſind einige vorhanden geweſen. Wir beſitzen ſogar aus dieſer Zeit ein Bruchſtück von acht Verſen in lateiniſcher Umſchrift.

Im 9. Jahrhundert, nach 862, hat Hildegarius das Leben des Faro, ſeines Vorgängers auf dem Biſchofſitz zu Meaux, lateiniſch beſchrieben. Er erwähnt darin einen Krieg Chlothars II. gegen die Sachſen, von dem die Geſchichte nichts weiß, und der ſich auch durch einzelne Züge deutlich als ſagenhaft erweiſt. Die heidniſchen Sachſen ſchicken an Chlothar Geſandte, welche das Land der Franken für ihren König Bertoald in Anſpruch nehmen ſollen. Chlothar will die Geſandten ſogleich hinrichten laſſen; doch läßt er ſich durch Faro beſtimmen, die Hinrichtung bis zum folgenden Tage aufzuſchieben. Faro begibt ſich in den Kerker zu den Sachſen und bekehrt ſie zum Chriſtentum, daher Chlothar auf die ihnen zugedachte Strafe verzichtet. Er ſucht ſich damit Genugthuung zu verſchaffen, daß er die Sachſen mit Krieg überzieht und nach einem entſcheidenden Siege keinen von ihnen am Leben läßt, der die Länge ſeines Schwertes überragt.

Über dieſen Sieg, ſagt Hildegarius, ging in franzöſiſcher Sprache ein Volkslied von Mund zu Mund, und die Frauen führten dazu Tänze auf mit Händeklatſchen.

Von Lohier iſt der Sang, dem Frankenheld,
der auszog, um zu kriegen, gen Sachſen fern.
Des Sachſenvolkes Boten erging es ſchlecht,
war der Burgunder nicht, Faro von Melz.[1]

Und am Ende dieſes Liedes:

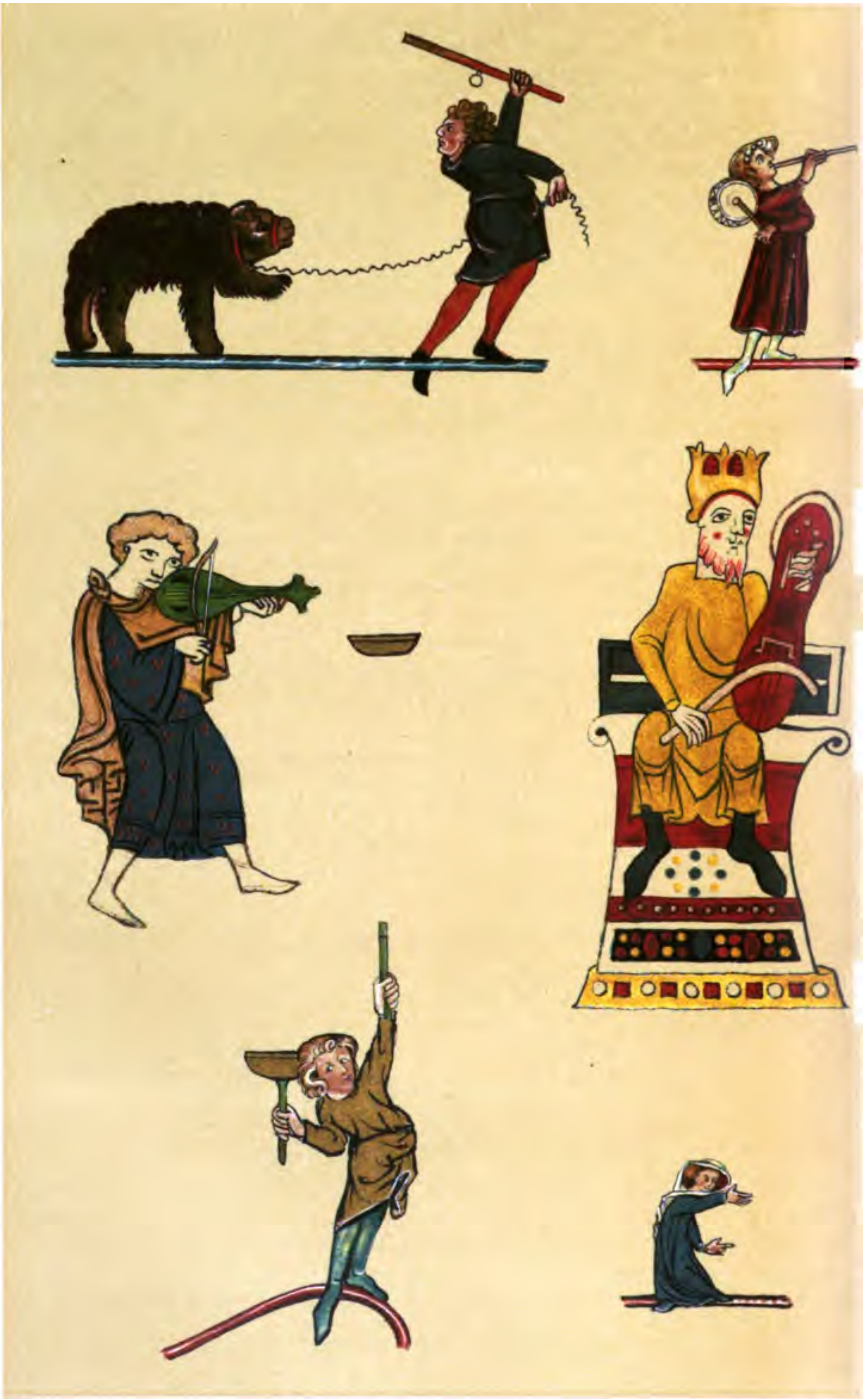
Als die Geſandten treten auf Frankenerd',
wo Faro Amtes waltet [als mächt'ger Herr][2],
da ziehn auf Ratſchluß Gottes ſie über Melz,
der ſie beſchirmen will vor Lohiers Schwert.

Es ſind dies, leider nur in lateiniſcher Überſetzung, die älteſten franzöſiſchen Verſe, von denen wir Kunde haben. Da die Dichtung, wie der zweite Vers beſagt, den Sachſenkrieg behandelte, ſo können die vier letzten Verſe, die Hildegarius mitteilt, nicht den Schluß des Ganzen gebildet haben. Was er bietet, iſt der Anfang und der Schluß der erſten Strophe. Daß die Frauen dazu tanzten, wird darauf beruhen, daß die romaniſchen Volkslieder urſprünglich faſt alle Tanzlieder waren. Es war ganz natürlich, daß man auch dem Text der Chanſons de geſte eine ſolche Verwendung gab, als dieſe noch neu waren.

Anſpielungen auf dieſe oder eine ähnliche Chanſon liegen noch aus dem ſpäteren Mittelalter vor; doch iſt uns außer jenen acht Verſen nichts erhalten. Dagegen können wir die in der Chanſon behandelte Sage weiter hinauf verfolgen. Ein lateiniſcher Text vom Jahre 727 erzählt uns, ohne der Geſandtſchaft und Faros zu gedenken, ausführlich die Ereigniſſe des Krieges gegen Bertoald, der hier Herzog der Sachſen genannt wird. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß dieſer Text einer ſtabreimenden fränkiſchen Dichtung folgt, welche die Quelle der franzöſiſchen geweſen iſt, und daß die ganze Sage ſchließlich auf Ereigniſſe aus dem Jahre 604 zurückgeht, die mit den in der Sage geſchilderten große Ähnlichkeit haben, nur daß der hiſtoriſche Bertoald Theuderichs Hausmeier war und ein burgundiſches Heer gegen Chlothar führte.

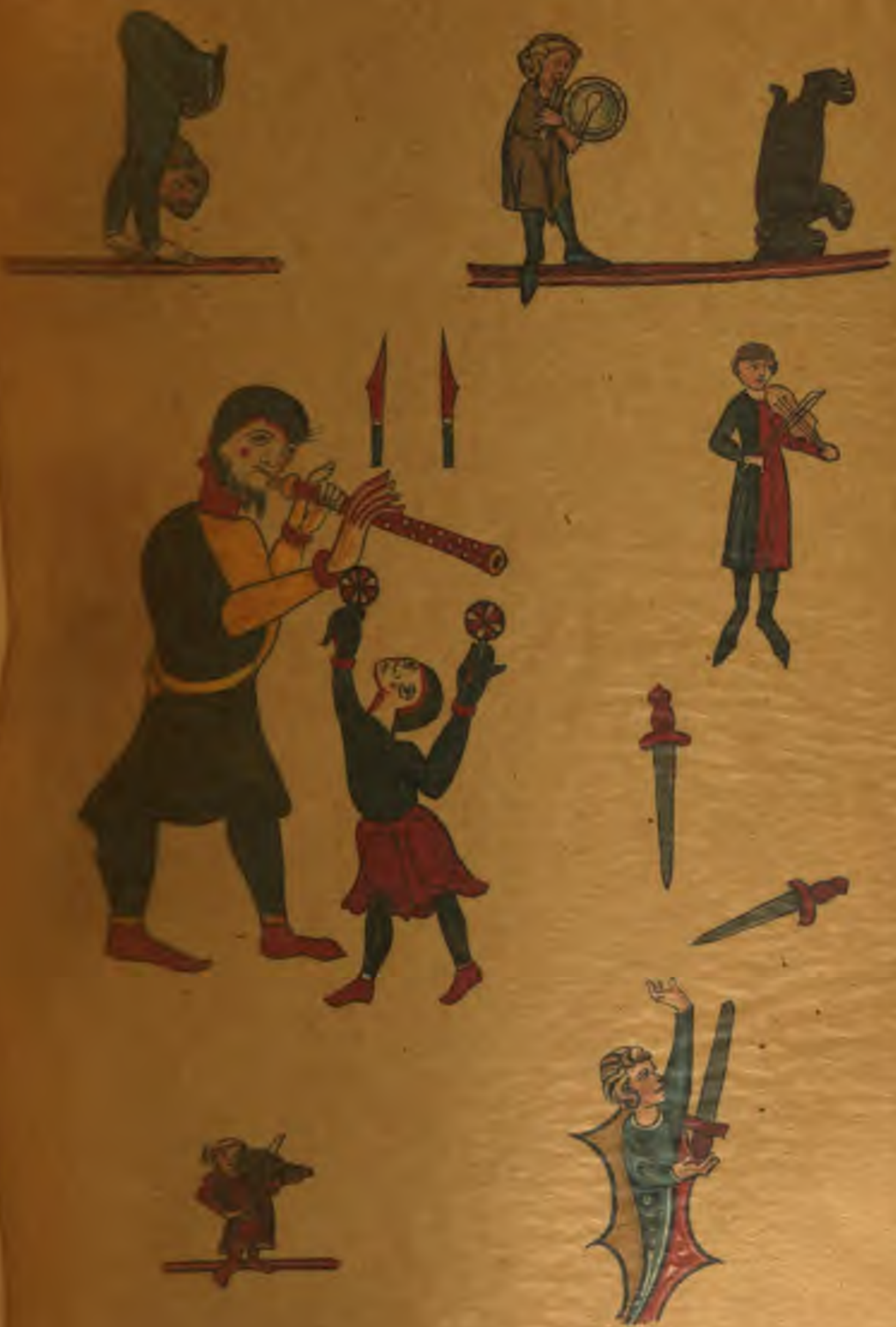
---

[1] So hieß damals die Stadt Meaux. — [2] Die Worte zwiſchen [ ] fehlen in der Handſchrift.



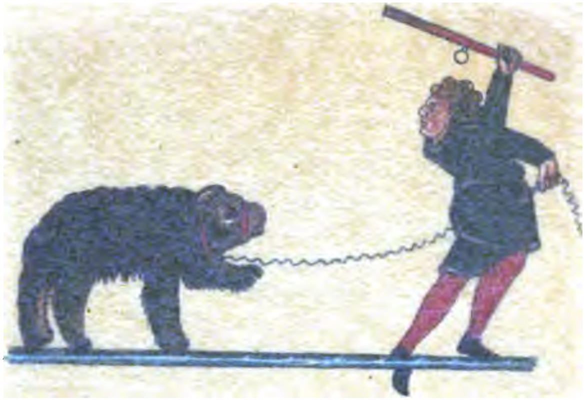
Spielleute, ih

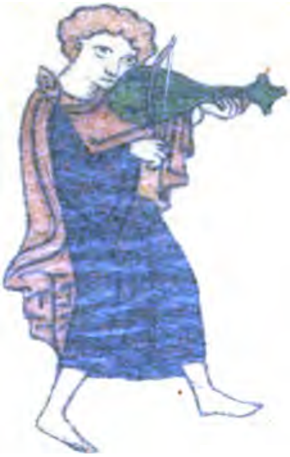
Nach Handschriften des 11.—13. Jah

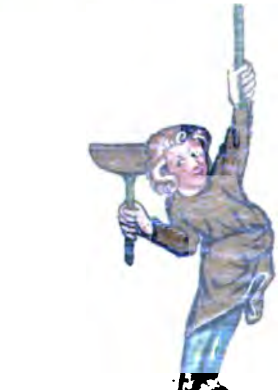


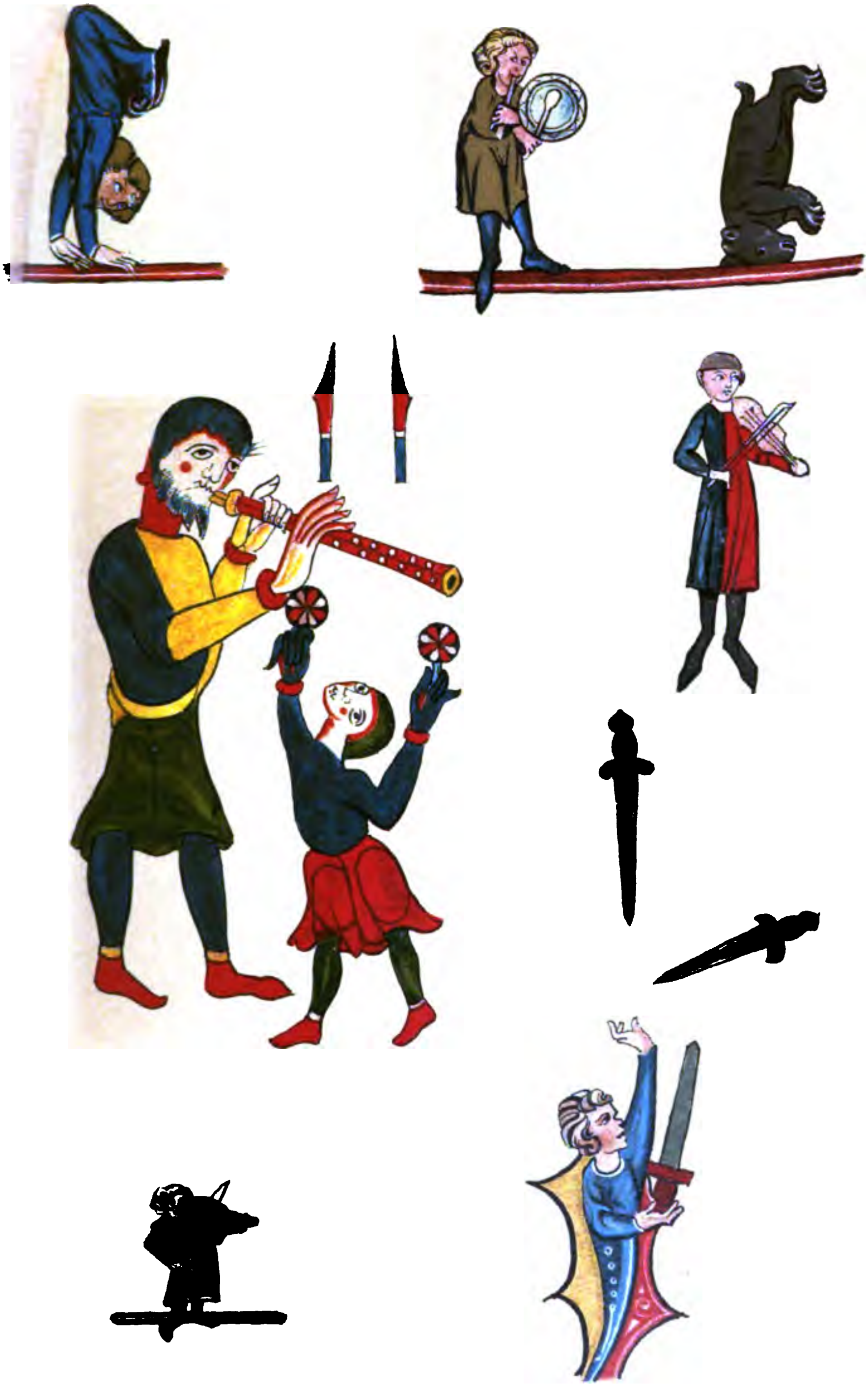
hre Kunst ausubend.

rhandschrift in der Nationalbibliothek zu Paris.







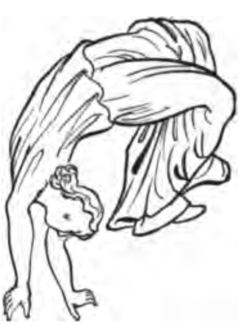


usübend.

er Nationalbibliothek zu Paris.

Auch wenn wir von dem ganz abſehen, was hier über die Sage vom Sachſenkriege vermutet iſt, hat die Annahme einer Beeinfluſſung des franzöſiſchen Epos durch das fränkiſche, das ſchon früher ausgebildet war, viel für ſich. Dennoch wollen Gelehrte jenes aus balladenartigen, halblyriſchen Liedern hervorgehen laſſen, eine Anſicht, deren Erörterung wir uns hier verſagen müſſen. Für dieſelbe laſſen ſich einige Stellen aus lateiniſchen Schriftſtellern des 9. Jahrhunderts anführen, welche mitteilen, daß Lieder auf die Karolinger vom Volk geſungen wurden.

Die Angaben des Hildegarius lehren uns, daß das franzöſiſche Volksepos im 9. Jahrhundert vorhanden war. Sicher hat um dieſe Zeit die Chanſon von Chlothars Sachſenkrieg nicht allein geſtanden. Wir dürfen bereits ein reicher entwickeltes Epos annehmen. Man ſang, wie wir vermuten dürfen, von Alberichs Fahrt nach dem Morgenland, um ſeinem Sohne Walbert die Hand einer Prinzeſſin zu verſchaffen, von den Kämpfen Karl Martels gegen die Sarazenen, von Renalt von Montalban, von Rolands Tod, von den Kämpfen Karls des Großen gegen Wittekind den Sachſenherzog, vom Helden Ogier, vom Herzog Wilhelm von Aquitanien. Manche Chanſon mag erklungen ſein, die, ohne eine Spur zu hinterlaſſen, ſpäter der Vergeſſenheit anheimfiel. Einige haben die Darſtellungen lateiniſcher Chroniſten beeinflußt. Die ſoeben aufgezählten Stoffe treten uns ſämtlich in den erhaltenen Chanſons des 12. Jahrhunderts entgegen, nur mannigfach verjüngt und dem Geſchmack einer ſpäteren Zeit angepaßt. Von den uns überlieferten Chanſons gehören die älteſten dem Ende des 11. oder dem Anfang des 12. Jahrhunderts an.



Auf den Händen tanzendes Spielweib. Nach dem Skizzenbuch des Malers und Architekten Wilart von Honnecourt bei Cambrai (Mitte des 18. Jahrhunderts), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Vielleicht ſtellt kein Zweig der Litteratur den Volkscharakter ſo rein, von fremden Elementen ſo unabhängig dar wie das Volksepos. Die Lyrik kann, da ſie nur wenige Saiten anſchlägt, nicht den geſamten Volkscharakter veranſchaulichen.

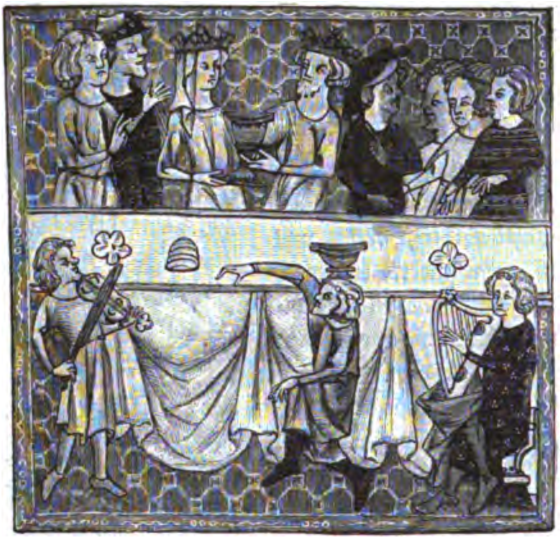
Der Vortrag der Epen lag in den Händen einer beſonderen Berufsklaſſe, der Spielleute (altfranz. jogler oder jogleor, lat. jocularis oder joculator; ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Spielleute, ihre Künſte ausübend", und die Abbildung, S. 17). Die älteren Spielleute nahmen gegen Entgelt jüngere Kunſtgenoſſen in die Lehre und brachten ihnen die muſikaliſche Begleitung, die Vortragsweiſe und den Text der Chanſons bei. Wahrſcheinlich haben die Spielleute den epiſchen Geſang ſchon im 9. und 10. Jahrhundert ausgeübt; doch laſſen ſich freilich erſt ſeit dem 11. Jahrhundert dafür beſtimmte Zeugniſſe nachweiſen.

Die Romanen hatten von den Römern den Spaßmacher (mimus, histrio) übernommen, der, ohne weſentliche Veränderungen durchzumachen, in den Spielmann (joculator) übergegangen war; dieſer hatte dann, etwa im 9. Jahrhundert, die Aufgabe des germaniſchen Sängers (scop), den Vortrag des Epos, zu ſeinen Obliegenheiten hinzugefügt. Seitdem war der Spielmann Sänger und Spaßmacher zugleich. Er verſtand ſich auf das Seiltanzen, Meſſerwerfen, Nachahmen von Tierſtimmen, auf Marionettenſpiele (baastel), Tanzſprünge (ſ. die obenſtehende Abbildung), allerlei Scherze und Taſchenſpielerſtückchen; er führte einen Tanzbären oder Affen mit ſich und ſpielte verſchiedene Muſikinſtrumente, zuweilen zwei auf einmal, ſo beſonders die von den Provenzalen noch heute jedes mit einer Hand gleichzeitig geſpielten Tambourin und Galoubet (eine Art Flöte; ſ. die zweite Figur auf der farbigen Tafel). Er konnte komiſche Szenen aufführen, Schwänke erzählen und ernſte Dichtungen, insbeſondere Legenden und epiſche

Chanſons, vortragen. Natürlich war nicht jeder in allen Sätteln gerecht; doch dürfte ſich kaum je ein Spielmann auf eine dieſer Fertigkeiten beſchränkt haben.

War auch der epiſche Vortrag höher geſchätzt als alles übrige, ſo galten doch die Spielleute im allgemeinen für ein luſtiges, leichtfertiges und wenig achtbares Völkchen. Mit der Geiſtlichkeit, die vor ihrem Umgang warnte, lebten ſie in ſtetem Hader. Sie gingen glatt raſiert und geſchoren und trugen Kleider von auffallender Farbe. Es kam auch vor, daß ſich ein Spielmann nur an der einen Hälfte des Kopfes raſieren und ſcheren ließ.

Sie zogen von Ort zu Ort, ſangen bald in einer Ritterburg, bald in einer Bauernſchenke oder auf dem Jahrmarkt. Bei Hochzeiten und anderen Feſtlichkeiten ſtrömten ſie zahlreich herbei, um zur Ergötzung der Gäſte beizutragen und ihren Lohn dafür einzuheimſen (ſ. die nebenſtehende Abbildung). Schon 871, als ſich König Boſo von Arles mit Irmengard vermählte, waren zahlreiche Spielleute herbeigeeilt, und dasſelbe wiederholte ſich Jahrhunderte hindurch bei ähnlichen Gelegenheiten. Sang der Spielmann auf eigene Fauſt vor einem geringen Publikum, ſo ſammelte er ſeinen Lohn auf dem Teller ein. Hatte er am Hofe eines Fürſten oder im Hauſe eines reichen Privatmannes ein Feſt beſucht, ſo wurde er von dem Veranſtalter des Feſtes mit Silber und Gold, mit Kleidungsſtücken, beſonders Mänteln — der Mantel war das Galakleid des Mittelalters —, Schmuckgegenſtänden oder gar mit einem Reitpferd belohnt. Im Anfang des 13. Jahrhunderts erzählt der Chroniſt Rigord, er habe mit eigenen Augen geſehen, wie Fürſten ihre kunſtreich beſtickten Mäntel, wofür ſie vielleicht 20—30 Mark Silber bezahlt hatten, nach wenigen Tagen einem Spielmanne auf ſein erſtes Wort zum Geſchenk machten, und bemerkt dazu, vom Geldeswert eines ſolchen Gewandes hätten 20—30 Arme ein volles Jahr leben können.



Spielleute bei einer Feſtlichkeit. Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Die Gelegenheiten, bei denen die Volksepen geſungen wurden, waren ſehr mannigfaltig. Man hörte ihnen wohl während der Mahlzeit, am häufigſten aber nach beendigtem Mahle zu. Ludwig IX. ließ ſich täglich nach dem Eſſen von Spielleuten vorſingen. Kranken und Verwundeten ſuchte man durch ihren Vortrag die Zeit zu vertreiben. Daß ſie im Kampf beim Anrücken gegen den Feind geſungen wurden, iſt aus der Schlacht bei Haſtings bekannt und läßt ſich auch gegen 1070 aus Burgund nachweiſen. Damals ließ eine Schar Bewaffneter, die gegen die Stadt Châtillon-ſur-Loire vorrückte, einen Spielmann vorangehen, der zur Muſikbegleitung Thaten und Kämpfe der Vorzeit ſang, weil ſie hierdurch ihren Mut anfeuern wollten. Zuweilen wurden die Epen auch ohne muſikaliſche Begleitung von Nichtſpielleuten geſungen, z. B. auf Reiſen zu Pferde. So läßt ſich Guillaume d'Orange (vgl. S. 32) als Mönch, als er durch den Wald reitet, von ſeinem gleichfalls berittenen Diener eine Chanſon vortragen, die bereits der

Verherrlichung Guillaumes gewidmet iſt. Ein Graf Guines wußte noch um 1200 epiſche Texte wie ein Spielmann auswendig, und in einer Chanſon de geſte („Aubri") unterhält ein Ritter ſeinen Gaſt mit dem Vortrag eines Stückes aus der „Chanſon Floovant".

Erhalten ſind uns gegen achtzig Chanſons. Natürlich wußte der einzelne Spielmann nur einige auswendig. Seit dem 12. Jahrhundert wurde das Gedächtnis des Spielmanns auch durch Bücher unterſtützt, in denen die Chanſons aufgezeichnet waren, und die er in einem Sacke bei ſich führte. Da Bücher damals einen großen Wert hatten, konnte er ſie, wenn das Geld knapp wurde, verpfänden.

Von den Chanſons ſind die meiſten in gewöhnlichen Zehnſilblern, mit Cäſur hinter der vierten Silbe, oder in Zwölfſilblern (Alexandrinern) verfaßt. Im Anfang war jener Vers der beliebtere. Obwohl der Zwölfſilbler ſchon um 1100 auftritt, iſt er doch erſt im 13. Jahrhundert der bevorzugte Vers geworden, ſo daß man damals vielfach die Zehnſilbler älterer Lieder zu Zwölfſilblern umarbeitete.

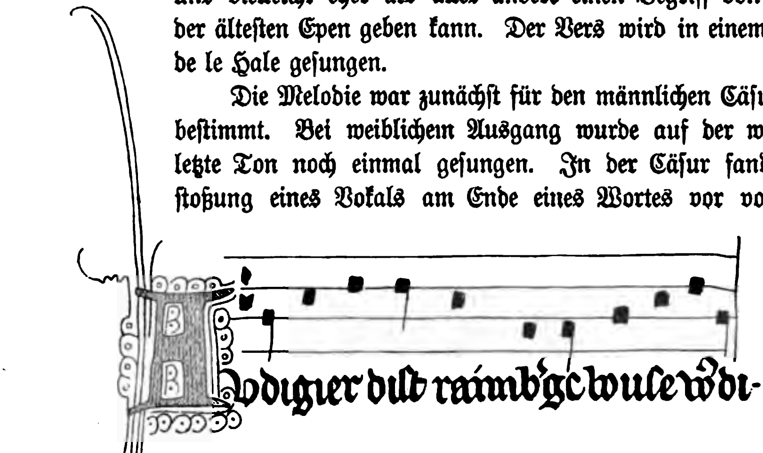
In der älteſten Zeit waren noch zwei andere Versarten beliebt: der Achtſilbler, der nur im „Iſembart" auftritt, und der „archaiſche Zehnſilbler", mit Cäſur hinter der ſechſten Silbe, in welchem „Chlothars Sachſenkrieg" und von erhaltenen Chanſons nur der ſüdpoiteviniſche „Girart de Rouſſillon" und ein Teil des pikardiſch überlieferten „Aiol", einer auch in Holland, Spanien und Italien bearbeiteten Chanſon, ſowie „Audigier", eine Parodie auf die Chanſons de geſte, verfaßt ſind.

Die Strophe des Epos iſt die einreimige aus beliebig vielen Verſen. Im „Roland" ſchwankt die Verszahl der einzelnen Strophen (laisse oder vers genannt) zwiſchen 5 und 35. Die geringſte Verszahl einer Laiſſe iſt ſonſt drei. Eine Laiſſe der „Lothringer" hat 546 Verſe, und nach einer Vermutung Stengels hat vielleicht dieſe ganze Chanſon urſprünglich aus einer einzigen Laiſſe mit dem Aſſonanzvokal i beſtanden. Die längſte Laiſſe dürfte eine é-Laiſſe im „Huon von Bordeaux" ſein: ſie umfaßt 1140 Zehnſilbler. Die Cäſur hat ohne feſte Regel den ſtumpfen (männlichen) oder klingenden (weiblichen) Ausgang. Der Reim iſt durch die ganze Strophe gleichartig, entweder männlich oder weiblich. Er iſt urſprünglich bloßer Vokalreim (Aſſonanz): die letzte betonte Silbe muß durch die ganze Strophe denſelben Vokal haben, wie oben in der Überſetzung von „Chlothars Sachſenkrieg": Held, fern, ſchlecht, Melz.

Der Geiſt der Dichtung reißt den Menſchen aus der niedrigen Sphäre ſeines alltäglichen Lebens und trägt ihn zu jenen Höhen empor, wo kleinliche Sorgen dem Blick entſchwinden und nur noch große Gedanken und ſtarke Gefühle als ragende Bergesgipfel des irdiſchen Daſeins erkennbar ſind. Vom 9. bis zum 12. Jahrhundert bildete die Chanſon de geſte neben dem faſt nur dem Ausdruck der Liebe dienenden epiſchen oder lyriſchen Volksliede für den größten Teil des Volkes die einzige geiſtige Nahrung, die ihnen einen litterariſch-äſthetiſchen Genuß bieten konnte. Fürſt und Krieger, Bürger und Bauer konnten ſich zu einer Zeit, wo ihre geiſtige Bildung faſt auf dem gleichen Niveau ſtand, auch an denſelben Dichtungen gleichmäßig erbauen.

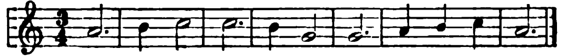
Die Chanſons wurden nach einfachen Melodien recitativiſch vorgetragen. Dieſe Melodien wurden mündlich gelehrt; ſie ſtehen nicht in den Handſchriften. Zwar haben wir das Gedicht eines Troubadours, das auf die Melodie einer Chanſon („Bueve de Hanſtone") gedichtet war; doch fehlen auch hier die Noten. Wie es ſcheint, hatte jede Chanſon eine ihr eigentümliche Melodie, die entweder einen Vers oder zwei Verſe umfaßte und ſo durch die ganze Strophe ſich wiederholte, mit Ausnahme des letzten Verſes, der durch eine beſondere muſikaliſche Kadenz den Strophenſchluß kennzeichnete. In den Laiſſen des „Aucaſſin", welche die Form des Volksepos nachahmen und aus ſiebenſilbigen Verſen beſtehen, umfaßt die Melodie je zwei Zeilen; ſie iſt uns erhalten. Ebenſo in einer Volksromanze — die Gattung war dem Epos nahe verwandt — aus Achtſilblern. Für die längeren Versarten dagegen konnte die Melodie ſich Vers für Vers wiederholen oder auch je zwei Langverſe umfaſſen. Wir haben aus der Parodie „Audigier" die Melodie eines archaiſchen Zehnſilblers (ſ. die untenſtehende Abbildung), die uns vielleicht eher als alles andere einen Begriff von dem Geſangsvortrag der älteſten Epen geben kann. Der Vers wird in einem Singſpiel des Adam de le Hale geſungen.

Die Melodie war zunächſt für den männlichen Cäſur- und Versausgang beſtimmt. Bei weiblichem Ausgang wurde auf der weiblichen Endſilbe der letzte Ton noch einmal geſungen. In der Cäſur fand keine Eliſion (Ausſtoßung eines Vokals am Ende eines Wortes vor vokaliſchem Anlaut des folgenden Wortes) ſtatt, auch wo weiblicher Ausgang auf e vor vokaliſchem Anlaut ſtand.



Ein Vers aus „Audigier" mit Muſiknoten. Nach einer Handſchrift (Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Übertragung des Textes:



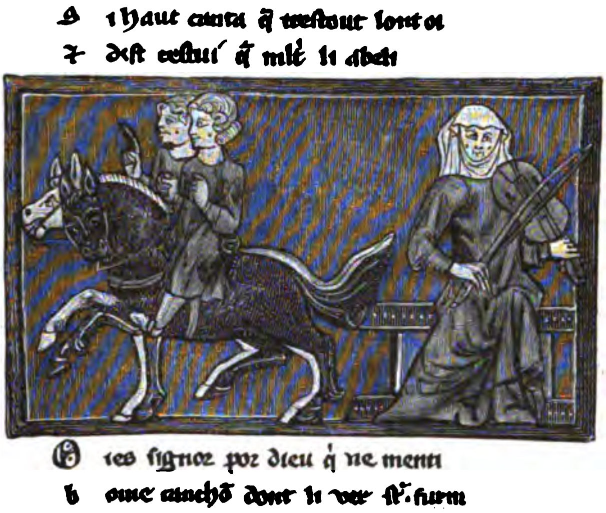
„Audigier", ſprach Raimberge, „ich pfeif' Euch was!"

Der Strophenſchluß war zuweilen auch in Worten angedeutet: im „Rolandslied" durch den Ausruf Aoi; in den Chanſons, die Bertrant de Bar-ſur-Aube zum Verfaſſer haben, ebenſo in einigen anderen des Guillaume-Sagenkreiſes, in „Ami et Amile" und in „Jourdain de Blaivies" (auf dem ai zu betonen, jetzt Blaye) durch einen reimloſen weiblichen Sechsſilbler; in „Iſembart" durch einen vierzeiligen, paarweiſe gereimten Refrain, der aber nur am Schluſſe einiger, nicht aller, Strophen Platz findet. Jede Strophe iſt in ſich abgerundet. Der Anfang der Strophe bildet gewöhnlich einen Ruhepunkt, indem er in der Erzählung etwas zurückgreift oder die Situation mit kurzen Strichen zeichnet. Den Fortſchritt in der Erzählung brachte oft erſt die zweite Strophenhälfte. Da der Stropheneingang nur mitteilte, was bereits geſagt worden war, ſo konnte er die Verſe der vorigen Strophe, bis auf die Änderung, die der Reim verlangte, wörtlich aufnehmen. Dabei war es erlaubt, die Darſtellung auch ſachlich leicht abzuändern oder einen neuen Zug einzuflechten, ſo daß es ſich nicht immer um bloße Wiederholung des ſchon Geſagten handelt.

Dieſe Einrichtung, die für das altfranzöſiſche Epos charakteriſtiſch iſt, hatte ihren Grund in der Beſchaffenheit des Publikums, das es ſtellenweiſe an Aufmerkſamkeit fehlen ließ, um ſich während des Vortrags zu unterhalten, oder das in den Schänken und auf den Jahrmärkten ein beſtändig wechſelndes war. Wer eine Zeit hindurch nicht zugehört hatte, oder wer erſt eintraf, wenn der Vortrag ſchon im beſten Zuge war, wurde durch dieſe Einrichtung der Stropheneingänge raſch orientiert und konnte der Fortſetzung leicht mit Verſtändnis folgen.

Auch Spielweiber machten den Spielleuten Konkurrenz, nicht nur in ihren gymnaſtiſchen Kunſtſtücken, ſondern auch im Vortrag der Chanſons de geſte. Bezeichnend iſt die Erzählung, wie Joſiane ſich aufmacht, ihren Geliebten Bueve de Hanſtone in der gleichnamigen Chanſon zu ſuchen (ſ. die untenſtehende Abbildung), und das ähnliche Auftreten der Nicolete im „Aucaſſin". Eine **joculatrix Adelina** wird bereits im „Doomsdaybook" Wilhelms des Eroberers (1086) genannt.

Das Inſtrument, auf welchem der Spielmann ſeinen Vortrag begleitete, war gewöhnlich die viële, eine Art Geige, mit vier Saiten bezogen, die das Abendland ſeit dem 9. Jahrhundert gekannt zu haben ſcheint. Im 14. Jahrhundert war die viële als Begleiterin des epiſchen Vortrags durch die cifonie (symphonia, „Bettlerleier") verdrängt, deren Saiten durch ein an einer Kurbel drehbares Rad angeſtrichen wurden, während am Hals angebrachte Taſten die Saiten zu verkürzen geſtatteten. Urſprünglich vierhändig, wurde ſie ſpäter für eine einzige Perſon ſpielbar gemacht. Es waren hauptſächlich die Blinden, welche zur cifonie die Chanſons vortrugen. Blinde hatten ſich von alters her dem Spielmannsberuf gewidmet. Ein blinder Spielmann Wibert wird ſchon um das Jahr 1010 in Rodez erwähnt, und dicht daneben werden die Hauptabenteuer aus der im Mittelalter ſonſt kaum gekannten „Odyſſee" erzählt, die er wahrſcheinlich vorgetragen hat, freilich nicht mit Odyſſeus, ſondern mit einem ſüdfranzöſiſchen Edelmann, Raimon del Boſquet, als Helden. Die cifonie mußte den Vortrag der Chanſons noch eintöniger geſtalten, als er ohnedies ſchon war, und zu ihrem Verfall beitragen. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts ſind die Spielleute überhaupt ſo gut wie verſchwunden, und nur ſehr vereinzelt begegnen wir ihnen noch in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.



Joſiane als Spielweib (aus dem „Bueve de Hanſtone"). Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Wir begreifen nicht recht, daß die eintönige Melodie des Vortrags von den Hörern ertragen wurde. Das war freilich auch nur ſo lange der Fall, als der muſikaliſch verfeinerte Minneſang und der zum Vorleſen beſtimmte Arthurroman ſie noch nicht an beſſere Koſt gewöhnt hatten. Schriftſtellern, die ſich an lateiniſchen Dichtungen erfreuen konnten, kam der Vortrag der Spielleute ſehr abgeſchmackt vor. Sie nennen die Chanſons verächtlich „Cantilenen".

Der Umfang der Chanſons iſt ſehr verſchieden. Der Vortrag der kürzeſten füllte kaum eine Stunde aus. Die längſten mußten auf zwei Tage verteilt werden und nahmen an jedem dieſer Tage etwa vier Stunden in Anſpruch. Der Spielmann ſang aber keineswegs immer ein

---

Übertragung des obenſtehenden Textes:

Si haut canta *que* trestout l'ont oi	So laut ſang ſie, daß alle es hörten,
et dist cestui *que* *mout* li abeli:	und ſagte demjenigen, der ihr ſehr gefiel:
Oiés, signor, por dieu *qui* ne menti	„Hört, ihr Herren, um Gott, der nicht log,
boine canchon, dont li ver *sont* furni!	ein gutes Lied, deſſen Verſe trefflich ſind!"

ganzes Lied vom erſten bis zum letzten Verſe. Oft beſchränkte er ſich darauf, eine Epiſode vorzutragen, die vielleicht nur einige Strophen umfaßte. Er bequemte ſich in dieſer Beziehung den Wünſchen ſeiner Zuhörer an.

Urſprünglich ſtanden, um auf den Inhalt der Chanſon's näher einzugehen, die in den einzelnen Chanſons gefeierten Helden untereinander nur in den altüberlieferten verwandtſchaftlichen Beziehungen. Mehr und mehr aber trat das Bedürfnis ein, einen Zuſammenhang zwiſchen den Chanſons herzuſtellen und ihre Helden zu Familien zu vereinigen. So bildeten ſich drei große Familien (geste, vom lateiniſchen gesta, eigentlich Geſchichte): die Geſte Pippins mit ſeinem Sohne Karl dem Großen und ſeinem Enkel Ludwig, auch „Königsgeſte" genannt, die Geſte Garins von Monglane, zu der beſonders die treuen Vaſallen gerechnet werden, und die Geſte Doons von Mainz, welche vorzugsweiſe empöreriſche Vaſallen in ſich vereinigte. Dieſe Einteilung findet ſich zuerſt bei Bertrant de Bar-ſur-Aube. Die erſte Geſte iſt hiſtoriſch gegeben, die zweite iſt ſchon im 11. Jahrhundert im weſentlichen ausgebildet, die dritte iſt jünger und in ihren verwandtſchaftlichen Angaben weniger feſt als die beiden anderen.

---

2. Die Königsgeſte.

Der Geſte Pippins gehören die drei älteſten Chanſons an, die uns erhalten ſind: das „Rolandslied", „Iſembart" und „Karls Reiſe". Da das „Rolandslied" im gewöhnlichen Zehnſilbler, „Iſembart" in Achtſilblern, „Karls Reiſe" in Zwölfſilblern gedichtet iſt, ſo ſind, mit Ausnahme des archaiſchen Zehnſilblers, hier alle Versarten vertreten, die überhaupt im Volksepos Verwendung gefunden haben. Man ſetzt die drei Dichtungen in das Ende des 11. oder in den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die bedeutendſte iſt das „Rolandslied".

„Herr Karl, der König, unſer großer Kaiſer, War ſieben volle Jahre in Hiſpanien", ſo beginnt die Chanſon ohne die in ſpäteren Chanſons beſtändig wiederkehrende Anrede an die Hörer und Anrufung Gottes. Denn urſprünglich bildete das geſamte Epos eine Einheit, die einzelne Chanſon nur eine Epiſode aus dem Ganzen, und daher konnte die Chanſon ohne Eingang anheben, auch der Vortrag im Innern an einer beliebigen Stelle beginnen. Karl hat in Spanien die Burgen der Sarazenen erobert und gebrochen bis auf eine: Zaragoza, die von Marſilie (auf dem erſten i zu betonen) verteidigt wird. Dieſer will ſich unterwerfen, aber nur zum Schein, um Karls Abzug zu veranlaſſen, und läßt dies Karl durch eine Geſandtſchaft mitteilen. Guenelon wird von Karl abgeſchickt, um die Friedensbedingungen mit Marſilie zu verabreden. Er läßt ſich von dieſem erkaufen und verſpricht, die unter der Führung des ihm verhaßten Roland ſtehende Nachhut des Heeres den Heiden preiszugeben. So geſchieht's. Als das Hauptheer um einige Tagereiſen voraus iſt, wird die Nachhut im Thale Rencesvals von einer heidniſchen Übermacht angegriffen. Zu ſpät benachrichtigt Roland den Kaiſer durch einen Hornſtoß von der Gefahr. Die Franken verrichten Wunder der Tapferkeit, fallen aber einer nach dem anderen. Zuletzt ſind nur noch drei am Leben: Roland, Turpin, Walther. Auch dieſe beiden fallen, und der ſchwerverwundete Roland verſucht vergebens ſein Schwert Durendal am Felſen zu zertrümmern, damit es nicht in die Macht der Heiden gerät. Als dieſe Verſuche mißlingen, legt er das Schwert unter ſich, wendet den Blick dem Feinde zu und ſtirbt. Karl, der auf Rolands Hornruf herbeigeeilt iſt und die Blüte ſeines Heeres erſchlagen findet, verfolgt zunächſt die fliehenden Heiden bis zum Ebro. Dann erſt kehrt er nach Rencesvals zurück und beſtattet die gefallenen Helden. Inzwiſchen aber iſt unter der Anführung Baligants ein ſtarkes heidniſches Heer in Spanien gelandet. Karl ſiegt in einer großen Schlacht, tötet den ſarazeniſchen Heerführer und nimmt Zaragoza ein. Darauf zieht er nach Aachen zurück, wo dem Verräter Guenelon der Prozeß gemacht wird. Schließlich erſcheint ein Engel, um Karl zu einer neuen kriegeriſchen Unternehmung aufzufordern. Karl ſehnt ſich nach Ruhe. „‚Gott', ruft er aus, ‚voll Mühſal iſt mein Leben!' Den weißen Bart rauft er ſich unter Thränen. Hier ſchließt die Mär, die Turoldus erzählet."

„Ci falt la geste que Turoldus declinet.“ Dieſer Schlußvers, der nur in der älteſten Handſchrift (der Oxforder) ſteht, gibt ein Rätſel auf. War Turoldus der Dichter des „Rolandsliedes“ oder der Schreiber der Oxforder Handſchrift oder etwa der Verfaſſer einer echten oder fingierten lateiniſchen Quelle? Eine beſtimmte Antwort iſt unmöglich; doch ſpricht manches für die Annahme, daß Turoldus der letzte Bearbeiter der uns erhaltenen Chanſon geweſen iſt. Die lateiniſche Form des Namens läßt auf einen Kleriker ſchließen.

Die Baligant-Epiſode iſt eine urſprünglich ſelbſtändige Dichtung, die dieſer letzte Bearbeiter ungeſchickt genug in den Text des „Roland“ eingeſchoben hat. Durch ihre Entfernung erhalten wir eine geſchloſſene Handlung: Guenelons rachſüchtigen Plan, Überfall der Nachhut, Verfolgung der Heiden durch Karl, Beſtrafung des Verräters. Den Höhepunkt bildet Rolands Tod, bei deſſen Schilderung der Dichter länger verweilt, als es ſonſt ſeine Art iſt, und den er in tiefergreifender Weiſe erzählt. Der Ausdruck des Dichters iſt ernſt und ſchlicht, aber voll Kraft und Adel. Nur einmal hat er einen Vergleich wirklich ausgeführt: „wie vor dem Hund eilt der verfolgte Hirſch, vor Roland fliehn die Heiden ſo dahin.“

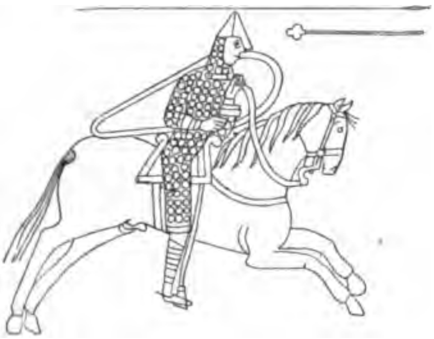
„Hunderte von Verſen“, ſagt Gaſton Paris, „kann man leſen, ohne auf ein überflüſſiges Wort zu ſtoßen. Kein Flickwort wird angebracht, nichts dem Reim zuliebe geſagt: alles iſt voll, nervig, feſt, von dichtem Geflecht, aus ſtahlhartem Eiſen; allerdings weder ſchmuckreich noch anmutig, aber ſtark wie ein guter Panzer und ſchneidend wie eine Schwertklinge. Nach Wohllaut wird nicht geſtrebt: ſind nur die Verſe da, ſo iſt es gleich, ob die Worte rauh klingen, ob Eliſionen ſich drängen, Konſonanten ſich häufen. Die Verſe folgen aufeinander ohne Wechſel in der Cäſur, ohne Übergreifen des Satzes von einem Vers auf den folgenden (Enjambement), meiſt aus einem ganzen Satz beſtehend, mit dem Zeitwort im Präſens, in ſteifer Haltung, die keine Partikeln geſchmeidig machen. Sie hallen einer nach dem andern dahin, wie Ritter, die in ſchwerer Rüſtung einherſchreiten. Und doch ergreift uns dieſe barbariſche Poeſie: gleich nach dem erſten Leſen iſt man erſtaunt, ja entzückt. Wenn man dann beim zweiten Leſen mit dieſer kräftigen Sprache, dieſer Versbildung voll Schroffheiten, dieſen Sitten und dieſem Ideal vertraut wird, wenn man ſozuſagen die ſchwere Rüſtung ſelbſt anlegt, ſo fühlt man ſich von dem thatkräftigen Geiſt beſeelt, der ſie einſt durchwärmte. In poetiſchem Schauen erfaßt man einen Kulturzuſtand, der dem unſeren ſo fern liegt, eine weniger raffinierte, weniger komplizierte, weniger gebildete, aber jugendliche und lebensvolle Menſchheit. Mit einer wahren Luſt atmet man ihren kräftigenden Einfluß. Es weht einen der ſcharfe, reine Hauch der Bergluft an. Es iſt beſchwerlich, hinaufzuklimmen, aber man fühlt ſich groß, wenn man oben iſt.“

Von dem deutſchen Epos unterſcheidet ſich das franzöſiſche durch die Tiefe der chriſtlichen Frömmigkeit, die jenem, das noch aus heidniſcher Zeit herrührt, nicht im gleichen Maße eigen ſein konnte. Allerdings hat der deutſche Überſetzer des „Rolandsliedes“, der Pfaffe Konrad, die Helden vor allem als chriſtliche Glaubensſtreiter geſchildert, während in der franzöſiſchen Chanſon das chriſtliche Element gegen das ritterlich-militäriſche und gegen das franzöſiſch-patriotiſche faſt zurücktritt. Die Helden haben ſtets ihre perſönliche Ehre, den Nachruhm im Liede, das ſüße Frankreich im Auge. Für die Liebe iſt in ihren Herzen kein Raum. Roland gedenkt in der Todesſtunde des ſüßen Frankreich, ſeines Herrn, des Kaiſers, ſeiner Waffenthaten, aber nicht der Alde, ſeiner Braut.

Der hiſtoriſche Feldzug Karls nach Spanien fällt in das Jahr 778. Karl entriß den Mauren mehrere ſpaniſche Städte und rückte gegen Zaragoza vor. Nach den fränkiſchen Quellen nahm er auch dieſes ein, was jedoch die arabiſchen Hiſtoriker leugnen. Die Nachricht von einem Aufſtand der Sachſen zwang ihn zur Rückkehr. In den Pyrenäen überfielen die Basken die Nachhut des Heeres. Es war am 15. Auguſt. In hoc certamine, heißt es, plerique aulicorum quos rex copiis praefecerat, interfecti sunt (In dieſem Kampfe ſind die meiſten Höflinge, die der König den Truppen vorgeſetzt hatte, getötet worden); darunter Hruodlandus

Britannici limitis praefectus (Hruodlandus, der Graf der Bretoniſchen Mark). Herzog Lupus, der den Überfall leitete, wurde zur Strafe gehenkt. In der Sage ſind die Basken durch die Sarazenen erſetzt worden. An die Stelle des Verräters Lupus iſt Guenelon getreten, in dem wir vielleicht den Biſchof Wenilo von Sens erkennen dürfen, der 859 von einem Konzil wegen Abfalls von Karl dem Kahlen beſtraft wurde. Dann wurden die zwölf Pairs eingefügt und durch die Geſandtſchaft des Marſilie die Erzählung eröffnet.

Das erhaltene „Rolandslied" zeigt eine leichte anglonormanniſche Färbung, die nur zum Teil vom Schreiber der älteſten Handſchrift herrührt. Die nächſte Vorſtufe iſt wahrſcheinlich im Anfang des 11. Jahrhunderts im Südweſten des damaligen Frankreich gedichtet worden, in der Bretagne oder in Anjou. Sie könnte mit der bei Haſtings (1066) vom Spielmann Taillefer geſungenen Chanſon identiſch geweſen ſein (ſ. die untenſtehende Abbildung). Die urſprünglich ſelbſtändige Baligant-Epiſode verherrlicht die Normannen und iſt ſicher in der Normandie verfaßt. Im Laufe des 12. Jahrhunderts wurde das „Rolandslied" umgeſtaltet, indem man an die Stelle der Aſſonanz den reinen Reim zu ſetzen ſuchte, und es entſtand die ſogenannte „Chanson de Roncevaux". Sie lehnt ſich im größeren Teile an den älteren Text an, doch iſt ihr Schluß frei hinzugedichtet.



Der Spielmann Taillefer in der Schlacht bei Haſtings, Darſtellung vom Teppich von Bayeux (11. Jahrhundert). Nach Jubinal-Sanſonettis Nachbildung des Teppichs, Paris 1838.

Für die Beliebtheit der „Chanson de Roland" ſpricht auch das Beſtreben ſpäterer Dichter, daran anzuknüpfen, indem ſie teils darauf vorbereiten, teils eine Art Fortſetzung geben. Jenes iſt der Fall am Schluß des „Girart von Vienne" und im „Gui de Bourgogne", dieſes im Anfang von „Aimeri de Narbonne", „Anſeïs de Carthage", „Gaydon" und „Guiteclin".

Weit jüngere Ereigniſſe als das „Rolandslied" ſchildert die Chanſon „Iſembart".

König Ludwig hat eine Schweſter mit dem Herzog Garin vermählt und ihr das Ponthieu als Mitgift gegeben. Von ihren Söhnen Iſembart und Girardin wird jener an den däniſchen Hof entſandt, um Tribut einzufordern. Als er zurückkommt, iſt ſein Bruder von Ludwigs Mannen umgebracht worden. Er tötet, um Rache zu nehmen, zwei Knechte an des Königs Tiſch und entflieht, erſt nach dem Ponthieu, dann nach England. Als er vor der Beſtrafung des Königs auch dort nicht ſicher iſt, fährt er über Meer zu dem Sarazenen Gormund, tritt zum Islam über und wird Gormunds Schwiegerſohn. Nun erfolgt ein Einfall in Frankreich an der unteren Somme. Das Kloſter Saint-Riquier wird in Brand geſteckt, die Gegend geplündert. Als Ludwig von dem Einfall hört, zieht er gegen den Feind und beſiegt ihn bei Amiens. Gormund und Iſembart fallen in der Schlacht. Ludwig ſtirbt kaum dreißig Tage nachher an den empfangenen Wunden.

Wir kennen den Inhalt der Chanſon nur aus ſpäteren Berichten. Erhalten iſt uns von ihrem Texte nur ein Bruchſtück, das uns das Ende des Kampfes erzählt. Die kurze Satzbildung, die raſche Wiederkehr der Reime (die Chanſon beſteht aus achtſilbigen Verſen) gibt dem Ausdruck etwas Haſtiges, Ruheloſes, das an anſprengende Roſſe und hallende Schwerthiebe gemahnt. Am Schluſſe von ſechs Laiſſen findet ſich ein Refrain aus zwei Reimpaaren; keine andere Chanſon kennt etwas Ähnliches:

Als tot der Krieger ſank zur Erd',
Trieb er zurück das led'ge Pferd.

Das Banner wehte vor ihm her,
Und neuen Schild nimmt er zur Wehr.

König Ludwig III. ſchlug am 3. Auguſt 881 bei Saucourt an der Sommemündung ein Wikingerheer, das in ſein Land eingefallen war und die dortige Gegend verwüſtet hatte. Auf dieſe Schlacht bezieht ſich das deutſche Ludwigslied, das einen ganz anderen Charakter zeigt als das franzöſiſche. Das letztere, in welchem Gormund, der hiſtoriſche Gorm oder Guthrun, als heidniſcher Heerführer gilt, war bereits Hariulf, dem Chroniſten von Saint-Riquier, 1088 bekannt. Doch iſt der Text des uns erhaltenen Bruchſtücks etwas verjüngt. Iſembart könnte, wenn er überhaupt der Geſchichte angehört, einem anderen Zuſammenhang entlehnt ſein: ein Iſembard kämpfte 872 bei San Martino in Italien auf ſeiten der Sarazenen gegen Kaiſer Ludwig II.

Während „Roland" und „Iſembart" hiſtoriſchen Inhalt haben, iſt die dritte der alten Chanſons ganz unhiſtoriſch, die „Reiſe Karls nach Jeruſalem und Konſtantinopel". Sie umfaßt nur 870 Alexandriner und gilt für das älteſte franzöſiſche Gedicht, das dieſen Vers anwendet. Sie iſt offenbar im Juni auf dem großen Jahrmarkt von Saint-Denis, dem ſogenannten „Lendit", wo die Reliquien ausgeſtellt wurden, vor den Beſuchern geſungen worden.

Karl möchte ſich davon überzeugen, ob Kaiſer Hugo in Konſtantinopel wirklich perſönlich ſtattlicher iſt und an ſeinem Hofe größere Pracht entfaltet als er ſelbſt. Er zieht mit einer ſtarken Gefolgsſchar, die ſämtlich als Pilger ausgerüſtet ſind, nach Jeruſalem. Dort tritt er mit den zwölf Pairs in eine Kirche ein, wo einſt Gott ſelbſt die Meſſe ſang mit den zwölf Apoſteln. Noch ſtehen die zwölf Stühle, auf denen ſie zu ſitzen pflegten, um den Hauptſtuhl herum. Karl läßt ſich mit den Pairs auf dieſen Stühlen nieder. Ein Jude, der in die Kirche tritt und dem majeſtätiſchen Blick des Kaiſers begegnet, glaubt den Herrgott ſelbſt mit ſeinen Apoſteln vor ſich zu ſehen und meldet dies dem Patriarchen, der in einer glänzenden Prozeſſion den Kaiſer begrüßt und ihm feierlich den Beinamen des Großen beilegt. Karl erhält zum Geſchenk einen Kreuzigungsnagel, die Dornenkrone, die Abendmahlsſchüſſel, Haare aus Petrus' Bart, Milch der Maria und ein Stück von ihrem Hemd und zieht nach viermonatigem Aufenthalt von Jeruſalem weiter nach Konſtantinopel. Vor der Stadt trifft er den Kaiſer Hugo, wie er mit einem goldenen Pfluge pflügt. Hugo führt die Franken nach ſeinem Palaſt, deſſen Wunder ſie anſtaunen. Als die Gäſte nach beendigtem Mahle in einen Saal ſchlafen gehen, wollen ſie ſich mit Scherzen die Zeit vertreiben. Ein jeder ſoll ſich irgend einer unmöglichen That vermeſſen. Roland vermißt ſich, ſo ins Horn zu ſtoßen, daß ein großer Sturm entſteht und in der Stadt alle Thüren auffliegen. Turpin, der Erzbiſchof, will über zwei laufende Roſſe hinweg auf ein drittes ſpringen, Ogier die Hauptſtütze, auf der der Palaſt ruht, niederreißen, daß das ganze Gebäude zuſammenſtürzt u. ſ. w. Ein Spion Hugos, der die Franken belauſcht hat und ihre Prahlreden (gab) für Ernſt nimmt, meldet alles ſeinem Herrn, und dieſer verlangt nun, daß die Franken ihre Prahlereien zur Wahrheit machen, ſonſt will er ihnen das Haupt abſchlagen. Mit Gottes Hilfe gelingen drei der gab, womit ſich Hugo zufrieden erklärt. Als die beiden Kaiſer ihre Größe meſſen, erweiſt ſich Karl um einen Fuß größer als Hugo. Er zieht befriedigt und reich beſchenkt nach Saint-Denis zurück, wo er die mitgebrachten Reliquien niederlegt.

Man ſieht, daß dieſe Chanſon, die überhaupt ſtark aufträgt, mit derbem Humor gewürzt iſt. Man möchte den Reliquienglauben darin verſpottet, die Übertreibungen der Chanſons de geſte ironiſch überboten ſehen. Doch daran iſt nicht zu denken. Es ſind bloße Späße, nicht ſehr zarte, aber ohne ſatiriſche Beimiſchung.

Karls Beziehungen zu Jeruſalem und dem griechiſchen Kaiſer ſind aus der Geſchichte bekannt. Daß er ſelbſt in den Orient gereiſt ſei, iſt eine Mönchslegende, die im 10. Jahrhundert auftaucht und immer weitere Verbreitung findet, bis das Mittelalter geradezu Karls Zug als den erſten Kreuzzug bezeichnet. Die Legende war zuerſt in einer ernſten franzöſiſchen Dichtung („Miran") behandelt worden, die von der norwegiſchen Karlamagnusſage kurz wiedergegeben wird.

Karl zieht da, ein Gelübde erfüllend, nach Jeruſalem und Konſtantinopel, ſteht dem griechiſchen Kaiſer gegen die Sarazenen bei, deren König Miran er gefangen nimmt, und erhält zum Dank dafür unter anderen Reliquien die Spitze der heiligen Lanze. Er läßt ſie in den Griff ſeines Schwertes ſetzen, das deshalb Joiose (Freudenreich) genannt wird.

Dieſe Chanſon, die dem Dichter des „Roland" bekannt war und vom Verfaſſer einer ausführlichen lateiniſchen Legende des 11. Jahrhunderts benutzt wurde, hat offenbar zu der Abfaſſung der erhaltenen Karlsreiſe die Anregung gegeben. Eine Art Fortſetzung zu der letzteren hat man etwa im 14. Jahrhundert verfaßt, doch iſt ſie uns nur in ſpäterer Bearbeitung erhalten.

In Anknüpfung an den gab des Olivier, der oben nicht erwähnt worden iſt, wird dieſer zum Schwiegerſohn Hugos gemacht und ihm ein Sohn Galiën gegeben, der auszieht, ſeinen Vater zu ſuchen, und unter anderen Abenteuern die Schlacht bei Ronceval mitmacht.

Die drei Chanſons, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, zeigen gegenüber dem farbloſen Ausdruck der von Hildegarius überlieferten Verſe (vgl. S. 18) einen Fortſchritt. Doch ſind wir nicht berechtigt, ſie als den Höhepunkt des franzöſiſchen Epos anzuſehen. Sie ſind noch frei von der Häufung ſtereotyper Wendungen, von der ermüdenden Weitſchweifigkeit mancher ſpäteren Chanſon; doch hat die Folgezeit auch auf dieſem Gebiete noch einige bedeutende Dichtungen hervorgebracht.

Da zahlreiche Chanſons noch ungedruckt, die allerwenigſten kritiſch herausgegeben ſind, iſt eine ſtreng hiſtoriſche Behandlung dieſer Dichtungsgattung zur Zeit unmöglich. Wir müſſen uns notgedrungen an die alte Einteilung in Geſten halten, die oben erwähnt wurde. Drei Dichtungen der geste Pepin haben wir kennen gelernt.

Aus dem Kreiſe der Königsgeſte iſt außer Jean Bodel nur ein Dichtername von Bedeutung zu nennen: der des Adenet (d. h. Adamchen) Le Roi. Adenet, ein Brabanter, war Meneſtrel (Sänger) Herzog Heinrichs III. von Brabant, der ihn ausbilden ließ und ſelbſt einige Minnelieder verfaßte. Nach dem Tode des Herzogs, bei dem er zugegen war (1261), blieb er im Dienſte ſeiner Söhne, bis er in den des Grafen von Flandern (Gui de Dampierre) übertrat. Im Gefolge Guis machte er 1269 den Kreuzzug mit und weilte mit ſeinem Herrn in Sizilien. Er lebte dann eine Zeitlang in Paris am Hofe der Maria, einer Tochter ſeines erſten Beſchützers, die ſeit Ende 1274 Königin von Frankreich war, aber 1297 finden wir ihn wieder am Hofe des Grafen von Flandern. Er heißt in den Reiſerechnungen Adan le menestrel. Sein Name Le Roi bedeutet wahrſcheinlich ſoviel wie roi des menestrels (Vorſteher der Muſikergilde).

Adenet hat zu einer Zeit, wo die Chanſons de geſte dem Empfinden der höfiſchen Geſellſchaft längſt nicht mehr entſprachen, den Verſuch gemacht, einige dieſer alten Volksgeſänge für den Geſchmack der feineren Kreiſe umzudichten, nämlich „Berte", die „Enfances Ogier" (Jugendthaten Ogiers) und den „Siège de Barbastre" (Belagerung von Barbaſtre), alſo aus jeder der drei Geſten eine Chanſon. Den „Ogier" dichtete er nicht vor 1280 (wo Gui Graf von Flandern wurde). In den beiden anderen Chanſons, „Berte as grans piés" (Bertha mit den großen Füßen) und „Bueve de Comarchis", hat er eine Art alternance (Abwechſelung männlicher und weiblicher Reime) durchgeführt, indem er, außer bei gewiſſen Endungen, wo dies nicht möglich war, wie bei a oder és, auf eine Laiſſe mit männlichem Ausgang jedesmal eine weibliche Laiſſe mit demſelben, nur um e vermehrten Ausgang folgen ließ. Adenet iſt ein Geiſtesverwandter des um hundert Jahre älteren Herbert, des Dichters von „Foucon de Candie" (vgl. S. 36): er iſt ein gewandter Verskünſtler, ein glatter Erzähler, kurz ein Virtuos der Form.

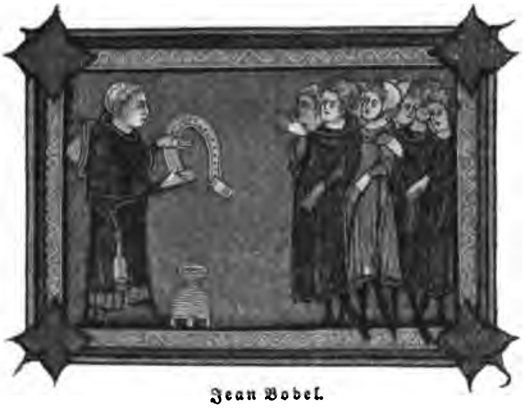
Auf Grund einer älteren, uns nicht erhaltenen Chanſon erzählt Adenet, wie Pippin ſich um die Hand der Berte as grans piés, einer ungariſchen Prinzeſſin, bewirbt, wie Berthas Kammerfrau dadurch, daß ſie ihrer Herrin den zukünftigen Gemahl als eine Art Blaubart ſchildert, dieſe zur Flucht veranlaßt und ihre eigene Tochter Aliſte als angebliche Bertha mit Pippin vermählt, wie Aliſte dem Pippin zwei Söhne ſchenkt, Heudri und Rainfroi, und wie ſchließlich bei einem Beſuch der Königin von Ungarn, der Mutter der echten Bertha, der Betrug entdeckt wird. Bertha wird in ihre Rechte eingeſetzt und ſpäter Mutter Karls des Großen, deſſen Mutter in der That Bertha von Laon hieß.

Mit der Jugend Karls des Großen beſchäftigt ſich die Chanſon „Mainet“, in Alexandrinern, teilweiſe aſſonierend, aus dem 12. Jahrhundert.

Heudri und Hainfroi, die Söhne der falſchen Bertha, haben Pippin und Bertha vergiftet. Hainfroi verwaltet das Reich und läßt den jungen Karl in der Küche unter der Obhut des treuen Dieners David aufwachſen. Da dieſer für Karls Sicherheit beſorgt iſt, flüchtet er ihn nach Toledo an den Hof des Sarazenenkönigs Galafre, wo Karl den Namen Mainet (Deminutiv von Magnus), David den Namen Eſmeré annimmt. Bald verliebt ſich Galafres Tochter Galie in Mainet. Der König will ſie dem Fremden zur Gattin geben, wenn er den Führer des feindlichen Heeres, Braimant, im Zweikampf beſiegt und ihm deſſen Kopf überbringt. Mainet wird nach einigen Waffenthaten von Galafre zum Ritter geſchlagen und erfüllt die Bedingung, an welche ſeine Verheiratung mit Galie geknüpft iſt. Nachdem die Franzoſen mit knapper Not einem Hinterhalt entgangen ſind, den ihnen Marſile, Galafres älteſter Sohn, gelegt hatte, befreien ſie in Rom den von den Sarazenen belagerten Papſt, ziehen mit dieſem nach Frankreich, und Karl bemächtigt ſich des ihm zukommenden Thrones, indem er die Uſurpatoren beſiegt und aufhängen läßt.

Wir haben von dieſer Dichtung nur einige Bruchſtücke; doch kennen wir den Inhalt des Ganzen aus der ſpäten Nachdichtung des Girart von Amiens und aus deutſchen, italieniſchen und ſpaniſchen Bearbeitungen, die zum Teil auf andere Faſſungen zurückgehen. Die Darſtellung iſt nicht ohne Leben und Bewegung. In einer Epiſode ſcheint Chlothars Kampf mit Bertoald (vgl. S. 18) nachgeahmt zu ſein.

Den hiſtoriſchen Kern der Chanſon bildet die Verfolgung Karl Martels durch Chilperich (auch Chilberich = Heudri) und Raginfrid (auch Rainfroi = Hainfroi). Die Heldenſage kennt im allgemeinen nur drei Karolinger: Karl, ſeinen Vater Pippin, ſeinen Sohn Ludwig. Daher ſind die verſchiedenen Karle mit Karl dem Großen, die verſchiedenen Ludwige mit deſſen Sohn zuſammengeworfen.



Jean Bodel.
Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Arſenalbibliothek zu Paris.

Ohne beſtimmt erkennbaren hiſtoriſchen Hintergrund iſt die Chanſon „Aſpremont“, die uns in einer normanniſchen Faſſung in gereimten Zehnſilblern aus der erſten Hälfte des 12. Jahrhunderts überliefert iſt. Sie erzählt Rolands erſte Heldenthaten im Kampfe mit Sarazenen in Italien, die Gewinnung des Schwertes Durendal und ſeinen Ritterſchlag. In einigen Zügen ſind bereits die Sagen vom erſten Kreuzzug verwertet.

Wie hier Roland, ſo ſpielt Olivier eine Hauptrolle als Beſieger des heidniſchen Rieſen Fierabras in der nach dieſem benannten Chanſon. Die Heiden hatten die Paſſionsreliquien aus Rom geraubt, wie in einer ſelbſtändig abgefaßten Einleitung erzählt wird. Sie werden ihnen wieder abgenommen und nach Saint-Denis geführt. Die ganze Dichtung iſt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verfaßt worden, um zu der Reliquienausſtellung auf dem „Lendit“ von Saint-Denis (vgl. S. 27) geſungen zu werden, für welche auch „Karls Reiſe“ beſtimmt war. Sie iſt wie dieſe in Alexandrinern gedichtet und zeigt geringe epiſche Kraft.

Auch Karls Sachſenkriege haben im Volksgeſange fortgelebt. Wir kennen zwei Umarbeitungen einer alten Chanſon: die eine in der norwegiſchen Überſetzung der Karlamagnusſaga, wo vier franzöſiſche Alexandriner ſtehen geblieben ſind, die andere von dem Dichter Jean Bodel aus Arras (ſ. die obenſtehende Abbildung) in demſelben Versmaße. Man unterſcheidet jene als „Guitalin“ von dieſer, dem „Guiteclin“, weil der Name des Sachſenherzogs Wittekind in den Dichtungen dieſe Formen angenommen hat. In jener folgt die Schlacht von Ronceval auf den Sachſenkrieg, in dieſer geht ſie ihm voraus. Vielleicht hat Bodel die hiſtoriſche Thatſache gekannt, daß ſich ein Sachſenaufſtand unmittelbar an den ſpaniſchen Feldzug anſchloß (vgl. S. 25). Beide Chanſons gehören noch in das 12. Jahrhundert.

Über Bodels Leben wiſſen wir nur, daß es einen traurigen Abſchluß fand. Er hatte als Meneſtrel in Arras gelebt und 1202 das Kreuz genommen, als die Zeichen des Ausſatzes, die an ſeinem Körper ſichtbar wurden, ihn zwangen, von ſeinem Vorhaben abzuſtehen. Der Ausſätzige wurde damals für bürgerlich tot erklärt, ſeine Güter wurden eingezogen, er ſelbſt einem Siechenhauſe überwieſen. Bodel nahm in einem Gedicht, „Congiés“ (Abſchiedsworte) betitelt, von ſeinen Freunden und Mitbürgern — verheiratet war er nicht — Abſchied und iſt im Jahre 1210 in dem Ausſätzigenſpital zu Arras geſtorben.

Bodel beginnt mit einer fabelhaften Vorgeſchichte Frankreichs. Auf Chlodwig, Frankreichs erſten König, folgt ſein Sohn Floovant, der ſeine Tochter mit dem Sachſenkönig Brunamont vermählt. Dieſes iſt der Grund, weshalb die Sachſen ſpäter Anſprüche auf Frankreichs Thron erheben; ſie werden aber wiederholt zurückgeſchlagen. Die Nachricht von Karls Niederlage bei Ronceval gibt ihnen neuen Mut. Unter der Führung Guiteclins überſchreiten ſie den Rhein, raubend und mordend. Karl, der in Laon reſidiert, will ſogleich gegen ſie ins Feld rücken, aber ſeine Barone verweigern ihm die Heerfolge, weil ſie ſich hinter den von Abgaben befreiten Herupois, d. h. den Bewohnern der Normandie und der öſtlich und ſüdöſtlich an dieſe angrenzenden Landſchaften, zurückgeſetzt fühlen. Von Karl aufgefordert, die Abgabe zu entrichten, verſtehen ſich die Herupois zwar dazu, allein in einer für Karl ſehr beleidigenden Form: ſie bringen als Abgabe aus Eiſen geprägte Münzen an der Spitze ihrer Lanzen, um Karl zu verhöhnen, und zwingen ihn, ſich vor ihnen zu demütigen. Dann rückt Karl gegen die Sachſen ins Feld. Lange ſtehen die feindlichen Heere, durch den Rhein getrennt, einander gegenüber. Die Sachſen verſuchen vergebens, in einem nächtlichen Überfall des fränkiſchen Heeres Herr zu werden. Karl ruft die Herupois herbei, die bis dahin nicht am Kriege teilgenommen haben, und beſiegt mit ihrer Hilfe den Feind auf dem rechten Rheinufer.

Was dieſer Chanſon ihren beſonderen Charakter verleiht, iſt die Vorliebe Bodels für Ausmalung von Liebesſzenen. Unter den fränkiſchen Helden ſtehen im Vordergrund Rolands Bruder Baudoïn und der junge Berart von Mondidier. Jener hat eine Liebſchaft mit der Frau des Guiteclin, Sebile, dieſer mit einer Nichte des Guiteclin, Heliſſent. Die Helden ſchwimmen zuweilen, allen Gefahren trotzend, zu einem Stelldichein über den Fluß. Dieſe dem Geiſte der Chanſon urſprünglich fremden Elemente wirken ſtörend, ja abſtoßend. Nachdem Karl zwei Jahre hindurch am Rhein geſtanden hat, ohne weſentliche Erfolge zu erzielen, läßt er durch deutſche Arbeiter eine Brücke über den Rhein ſchlagen und ſiegt in einer gewaltigen Schlacht über Guiteclin, der von Karls Hand fällt. Baudoïn erhält mit der Sebile die Herrſchaft über die Sachſen. Dieſe aber empören ſich auch gegen ihn und ziehen mit einer gewaltigen Heeresmacht vor Dortmund (Tremoigne), die Hauptſtadt des Sachſenlandes. Baudoïn ruft Karl zu Hilfe und erkämpft, als dieſer eintrifft, einen glänzenden Sieg, fällt aber zugleich mit Berart in der Schlacht. Sachſen wird einem Sohn des Guiteclin gegeben, der ſich taufen läßt. Sebile geht ins Kloſter.

Die norwegiſche Faſſung zeigt, daß die Liebesgeſchichte zwiſchen Baudoïn und Sebile nicht erſt von Bodel eingeführt worden iſt; doch hat dieſer die Liebesſzenen bedeutend erweitert. Auch hat er, mit Rückſicht auf die bereits vorhergegangene Schlacht bei Ronceval, Roland, der in ſeiner Quelle eine bedeutende Rolle ſpielte, ganz ausgeſchieden und deſſen Thaten vielfach auf Baudoïn übertragen.

Es iſt wahrſcheinlich, daß die alte Chanſon, welche die Herupois verherrlichte, im weſtlichen Neuſtrien entſtanden iſt. Es hat in der Entwickelung des franzöſiſchen Epos eine Zeit gegeben, wo die einzelnen Dichtungen mehr eine provinzielle Entſtehung und Verbreitung hatten. Später wurden ſie allmählich durch das ganze Land getragen, in anderen Provinzen umgedichtet und hierbei durch das Streben nach cykliſcher Einheit miteinander in Beziehung geſetzt. Nach Gaſton

Paris iſt z. B. das „Rolandslied“ in ſeiner älteſten Faſſung da entſtanden, wo Roland als Graf der Bretoniſchen Mark perſönlich gekannt ſein mußte, in der franzöſiſchen Bretagne; doch wird gerade dieſe Chanſon ſehr früh zum geiſtigen Gemeingut Frankreichs geworden ſein, während andere Lieder bis in die litterariſche Zeit hinein nicht weit über die provinzielle Verbreitung hinaus gelangten. Dahin gehört die merkwürdige, um 1200 in Zehnſilblern verfaßte Chanſon „Aquin“, die gleichfalls aus der Bretagne ſtammt.

Karl hat gerade die Sachſen unterworfen, als die Nachricht von einem Einfall der Normannen (gent de nort païs), die aber gleich den Sachſen auch als Sarazenen bezeichnet werden, zu ihm gelangt. Ihr Kaiſer Aquin hat zu ſeiner Reſidenz die Stadt Guidalet (Saint-Malo) erwählt. Karl, der in Eilmärſchen nach der Bretagne gerückt iſt, nimmt nach langen Kämpfen Guidalet ein.

Merkwürdig iſt, daß in dieſer Chanſon Rolands Eltern Tiori und Baquehert, eine Schweſter Karls, genannt werden. Sicher liegt ein hiſtoriſcher Wikingereinfall zu Grunde, vielleicht der des Inco von 930; doch kann der Name Aquin auch auf einen Hákon deuten. Der berühmte Connétable Bertrand du Guesclin führte auf Aquin ſeine Abſtammung und ſeinen Namen (le Glay Aquin, Turm bei Vannes) zurück.

Noch geringer iſt die Rolle, welche Karl im „Huon von Bordeaux“, einer in aſſonierenden Zehnſilblern abgefaßten Chanſon des 12. Jahrhunderts, ſpielt.

Die beiden Söhne des Grafen Seguin von Bordeaux, Huon und Gerart, werden in der Nähe von Paris in einem Walde überfallen. Huon tötet den Angreifer und erfährt dann erſt, daß er Charlot, den Sohn Kaiſer Karls, erſchlagen hat. Als Sühne wird ihm vom Kaiſer auferlegt, nach Babylon, d. h. Kairo, zu reiſen und einen Auftrag Karls an den Admiral Gaudiſſe auszurichten. Er ſoll dem erſten Heiden, der ihm im Palaſt begegnet, den Kopf abſchlagen, die ſchöne Eſclarmonde, Gaudiſſes Tochter, dreimal küſſen, dem Admiral ſeinen weißen Bart und vier Backenzähne für Karl abverlangen. Führt Huon dies nicht in vorgeſchriebener Weiſe aus, und kehrt er zurück, ohne dieſe ſonderbaren Gaben mitzubringen, ſo winkt ihm der Galgen. Huon macht ſich auf die Reiſe, zunächſt nach Italien, um den Segen des Papſtes zu erflehen. Als er ſchon weit jenſeits des Kumanenlandes iſt, wandert er durch den Wald, in welchem der zauberkundige, buckelige Zwerg Alberon, der wilde König, dem niemand entrinnen kann, ſein Weſen treibt. Alberon ſieht wie ein fünfjähriger Knabe aus und lebte doch ſchon vor Chriſti Geburt, da Cäſar ſein Vater und die Fee Morgue ſeine Mutter war. Er erſcheint Huon im Walde und verſpricht, nachdem er Huon und deſſen Begleiter beruhigt hat, ſeine Hilfe. Auch gibt er ihm einen goldenen Becher, der ſich auf Wunſch von ſelbſt mit Wein füllt, und ein Horn aus Elfenbein, deſſen Ton von Alberon auch aus der größten Ferne gehört wird und ihn ſofort in die Nähe des Blaſenden gelangen läßt. Mit Alberons Hilfe glückt es dem jungen Helden, in Babylon die ihm von Karl geſtellten Aufgaben zu löſen. Beſonders Eſclarmonde hat ihm die Erfüllung der auf ſie bezüglichen Bedingung erleichtert; ſie begleitet ihn als ſeine Gattin nach Frankreich. Dort muß Huon ſich gegen ſeinen eigenen Bruder Gerart verteidigen, der ihm die Beweisſtücke aus dem Orient abnimmt; doch erſcheint zur rechten Zeit der hilfreiche Zwerg, der Karl den Großen über die Leiſtungen Huons in Babylon aufklärt.

Sprache und Inhalt zeigen, daß die Chanſon in der Stadt Saint-Omer gedichtet iſt, die oft darin erwähnt wird. Man kann ſie zu dem merowingiſchen oder zu dem karolingiſchen Sagenkreiſe rechnen, je nachdem man mehr das mythiſche oder mehr das hiſtoriſche Element betont. Es ſind nämlich im „Huon“ zwei Sagen verſchmolzen, die urſprünglich nichts miteinander zu thun hatten.

Die eine, die wir aus der Anſpielung einer Chanſon de geſte kennen, erzählte, wie der Sohn des Herzogs Seuwin von Bordeaux, Huon, am Hofe zu Paris einen Grafen erſchlug und, aus Frankreich verbannt, ſich nach der Lombardei begab und dort im Palaſt eine Liebſchaft anknüpfte. Dieſe Sage hat hiſtoriſchen Hintergrund. Graf Seguin von Bordeaux fiel 845 im Kampfe gegen die Normannen. Der 847 geborene Karl, Karls des Kahlen Sohn, iſt wirklich ſo anmaßend und boshaft geweſen, wie die Sage ihn darſtellt. Er lauerte nachts im Walde Cuiſe unweit Compiègne einem Ritter Alboin auf, der als Angegriffener ſich wehrte und den Königsſohn, den er nicht erkannte, ſchwer verletzte (864).

Die andere Sage entſtammt dem deutſchen Heidentum. Alberon, ſpäter Auberon (Oberon), iſt der Alberich der deutſchen Heldenſage (vgl. S. 17). Im deutſchen „Ortnit“ iſt er dem Helden in ganz ähnlicher Weiſe wie Alberon im „Huon“ behilflich, und nach einer freilich nur aus ſpäterer Zeit erhaltenen Sage war ein Bruder des Meroveus der dieſem feindliche Zauberer Alberich, der ſeinem Sohne Walbert zu der Hand einer Prinzeſſin in Konſtantinopel verhalf (vgl. S. 19). Das Intereſſe Alberichs für den von ihm beſchützten Helden findet ſeine natürliche Erklärung in dieſem verwandtſchaftlichen Verhältnis, das im „Ortnit“ bewahrt blieb.

Die uralte fränkiſche Sage hat in Deutſchland fortgelebt und im „Ortnit“ ihren ſpäteren Niederſchlag gefunden wie in Frankreich im „Huon von Bordeaux“. In dieſer letzteren Dichtung zeigt ſich ein Eindringen phantaſtiſcher Elemente, die der fränkiſchen Heldenſage fremd ſind und bretoniſchem Einfluß entſtammen. Es iſt bezeichnend, daß die bretoniſche Fee Morgue als Alberons Mutter genannt wird.

3. Die Geſte Garin.

Nächſt der Königsgeſte iſt die Geſte Garin die bedeutendſte. Ihr gehören zweiundzwanzig Chanſons an, wozu noch einige verlorene kommen. Alles gruppiert ſich hier um den Helden Guillaume, dem der hiſtoriſche Wilhelm zu Grunde liegt. Dieſer war als Sohn eines fränkiſchen Grafen Theoderich, eines Anverwandten des Königs, und der Alba, einer Tochter Karl Martels, gegen 754 geboren. Er hatte noch ſechs Geſchwiſter. Seine Eltern ſandten ihn nach dem Tode Pippins an den Königshof, wo er feine Sitte und Kriegstüchtigkeit ſich aneignen ſollte. Gegen 790 wurde er als Herzog dem als Kind zum König von Aquitanien gekrönten Ludwig beigegeben, um in ſeinem Namen oder mit ihm die Regierung zu führen. Da hatte er Gelegenheit, 793 einen Einfall der Sarazenen am Orbieu unweit Narbonne zurückzuſchlagen, und nahm 803 mit Ludwig Barcelona ein. Schließlich (806) ging der Tapfere in das von ihm ſelbſt gegründete Kloſter Gellone (jetzt Saint-Guilhem-le-Déſert; ſ. die Abbildung, S. 33), wo er am 28. Mai 812, im Ruf der Heiligkeit ſtehend, geſtorben iſt. Seine Gemahlin hieß Witburg.

Einige der wichtigſten dieſer Thatſachen ſind auch in der Sage feſtgehalten, doch hat dieſe Wilhelm, der dem anfangs noch unmündigen, dann ſehr jugendlichen König Ludwig zur Seite ſtand, weil dieſer allgemein als König von Frankreich und als Nachfolger Karls bekannt war, Karl überleben laſſen und die Hauptereigniſſe aus Wilhelms Leben in die Regierungszeit Ludwigs des Frommen verlegt. Nur in der norwegiſchen Verſion iſt das hiſtoriſche Verhältnis gewahrt, indem Karl der Große ihn überlebt. Wilhelms Aufwachſen an Karls Hof und erſte Heldenthaten erzählen zwei von einander unabhängige Darſtellungen: die (Pikardiſchen) „Enfances Guillaume“ (d. h. die Jugendthaten Wilhelms) und die (Weſtchampagniſchen) „Nerbonois“ (d. h. Narbonner). Eine andere Chanſon erzählt die Krönung Ludwigs, eine andere das Mönchsleben Wilhelms. Auch die Thaten anderer Wilhelme ſind auf jenen älteſten Wilhelm übertragen worden; doch iſt es nicht immer möglich, die einzelnen Perſonen beſtimmt zu entwirren. Sicher iſt ſein eigener Urenkel, der im Kloſter Brioude ſeinen Schild niederlegte und 918 als Laienabt des Kloſters ſtarb, mit ihm verwechſelt worden. Die erhaltenen Faſſungen dürfen wohl in den Anfang des 12. Jahrhunderts geſetzt werden, bis auf die „Nerbonois“, die um ein Jahrhundert jünger ſind.

Die „Enfances Guillaume“ ſind uns in vier Redaktionen erhalten, von denen jede folgende die vorhergehende zur Grundlage hat. Die „Nerbonois“ haben denſelben Inhalt wie die „Enfances“.

Aimeri von Narbonne entſendet vier ſeiner Söhne, darunter Wilhelm, an den Hof Karls des Großen, der für ihre weitere Ausbildung Sorge tragen ſoll. Sie werden von Karl zu Rittern geſchlagen, und Wilhelm wird ſogar zum Fahnenträger ernannt. Indeſſen benutzen die Sarazenen ihre Abweſenheit, um Narbonne anzugreifen, und eine Botſchaft der Belagerten ruft ſie zurück nach der Heimat, die ſie mit den Waffen in der Hand von ihren Bedrängern befreien. Dieſe Ereigniſſe ſind in den „Enfances“ durch Einſchaltung einer Liebesgeſchichte Wilhelms mit der Sarazenin Orable, in den „Nerbonois“ durch ſpaßhafte Abenteuer von Wilhelms Bruder Ernaut erweitert worden. Letztere ſind damit motiviert, daß Aimeri dem Ernaut den Seneſchalpoſten an Karls Hofe verſpricht und Ernaut ſich noch vor ſeinem Eintreffen bei Karl als Seneſchal aufſpielt, was dann zu allerlei komiſchen Situationen führt.

Die Abtei Saint-Guilhem-le-Déſert (Departement Hérault). Nach einer Photographie des Herrn Henri Itier in Montpellier. Vgl. Text, S. 32.

Die Belagerung von Narbonne hat ihren hiſtoriſchen Hintergrund in den Kämpfen Karl Martells und Pippins um die von den Sarazenen beſetzte Stadt. Nun haben wir ein lateiniſches Bruchſtück aus dem 11. Jahrhundert, das berühmte Haager Bruchſtück, das die Belagerung einer Stadt erzählt, bei welcher die Söhne Aimeris, der jedoch nicht genannt iſt, gegen die Sarazenen kämpfen. Auch die Stadt iſt nicht genannt, doch iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß es ſich um Narbonne handelt. In einem beſtimmten Zuge trifft die Schilderung des Bruchſtücks mit der der „Nerbonois“ zuſammen: daß bei Nacht im Waſſer gekämpft wird und die Pferde bis an den Bug im Waſſer ſtehen. Der Text des Bruchſtücks iſt zwar Proſa, doch ſieht man leicht, daß ein Gedicht zu Grunde liegt, deſſen Hexameter ſich durch Wortverſchiebungen und geringe Veränderungen herſtellen laſſen. Dieſes lateiniſche Gedicht aber muß weiter auf einer Chanſon de geſte beruhen, die wir dem 10. Jahrhundert zuſchreiben dürfen. Die Schilderung iſt faſt ſo ausführlich wie in den ſpäteren Chanſons, und auch einzelne Züge des Bruchſtücks kehren in dieſen wieder: daß dem Kämpfer beide Arme von Blut gefärbt ſind; daß zugeſpitzte Pfähle und Felsblöcke aus der Burg herabgeworfen werden; daß Borel mit ſeinen Söhnen unter den Heiden kämpft. Die alte Chanſon wird in ihrer Darſtellung den erhaltenen Gedichten nicht fern geſtanden und ſich auch in ihrem Umfang dieſen genähert haben.

„Ein König, der Frankreichs goldene Krone trägt, muß ein braver Mann ſein und tapfer von Perſon. Hat einer ihm ein Unrecht zugefügt, darf er ihn der Rache nicht entrinnen laſſen. Läßt er dies zu, iſt er der Krone unwert.“ So heißt es im Anfang von „**Ludwigs Krönung**“ (Coronement Looïs), die vielleicht in Reims im Anfang des 12. Jahrhunderts verfaßt wurde. Inhaltlich ſetzt ſich die Chanſon aus fünf kurzen Erzählungen zuſammen, die auf verſchiedenen Ereigniſſen des 9. und 10. Jahrhunderts beruhen und die Thaten mehrerer Helden auf den berühmten Wilhelm übertragen.

Weitverbreitet war der Inhalt des zweiten Abſchnitts. Wilhelm war durch Berührung mit dem Arm des Petrus am ganzen Körper unverwundbar gemacht worden, außer an der Naſenſpitze, die man zu berühren vergaß; es erinnert das an die Achillesferſe und den Fleck zwiſchen Siegfrieds Schultern. Er wurde in Rom im Zweikampf mit einem Rieſen gerade an der verwundbaren Stelle verletzt und daher „Wilhelm Kurznaſe“ (al cort nes) zubenannt.

Als unhiſtoriſch, aber doch als alt ſind vier weitere Chanſons zu bezeichnen: die „**Wagenfahrt nach Nîmes**“ (Charroi de Nîmes; ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Darſtellungen zu den Chanſons von Guillaume d'Orange“), die „**Einnahme von Orange**“ (Prise d'Orange), das „**Gelübde Viviëns**“ (Covenant Viviën) und „**Aliſcans**“.

In der „Wagenfahrt nach Nîmes“ vergißt Ludwig bei der Austeilung erledigter Lehen Guillaume. Dieſer ſtellt ihn zur Rede und hält ihm vor, was er alles für ihn, den Undankbaren, gethan hat. Schließlich erbittet ſich Guillaume die ſpaniſche Mark nebſt Nîmes und Orange; das wird ihm zugeſtanden, doch muß er dieſe Gebiete erſt den Sarazenen entreißen. Er wirbt ein Heer und gelangt bis in die Gegend von

---

Übertragung der auf S. 35 ſtehenden Handſchrift:

›A nchois sera vostres ciés desarmés	„Erſt ſoll Euer Kopf entwaffnet werden,
K e ie vos oure la porto.‹	bevor ich Euch die Thüre öffne.“
Li quens *Guillames* se hasta de l'ontrer.	Graf Wilhelm beeilte ſich, hineinzukommen.
N'est pas meruelle, car bie*n* se doit dout*er*;	Kein Wunder, denn wohl muß er ſich fürchten;
K 'apr*és* lui ot le cemin fresteler	Denn hinter ſich hört er den Weg hallen
D e cele gent ki nel puent amer.	von jenen Leuten, die ihn nicht lieben können.
»F rance *con*tesse«, dist *Guillames* li ber,	„Edle Gräfin“, ſagte Wilhelm der Held,
»T rop longeme*n*t me faites demorer.	„zu lange laßt Ihr mich harren.
V ees [lies: Ves] de paiens cele valoe [lies: terre] raser!«	Seht von Heiden dieſes Land überflutet!“ —
»V oir«, dist Guiboro, »bien oi a uo p*ar*ler	„Fürwahr“, ſagte Guiborc, „wohl höre ich an Euren Reden,
K e mal doiés *Guillame* resambler.	daß Ihr Wilhelm wenig gleicht.
A inc p*or* paien nel vi espaonter.	Nie ſah ich ihn um eines Heiden willen in Furcht.
M ais par *saint* [Piere] ke ie doi m*ou*t amer	Aber, bei Sankt Peter, den ich ſehr liebe,
N e ferai porte ne guichet desfermer,	ich werde weder Thüre noch Pförtchen öffnen laſſen,
D es ke ie voie vostre cief desarmer	bis ich Euern Kopf entwaffnet ſehe
Et sor le nes la bouce as iex mirer.	und die Narbe auf der Naſe in meinen Augen widerſcheinen ſehe.
C ar pluseurs gens s'entresanle*n*t [umſtellen: s'entr. pl. g.] au	Denn manche Leute gleichen ſich beim Sprechen.
C haiens sui seule; ne mên doit on blasm*er*.« [p*ar*ler.	Hier innen bin ich allein; man ſoll mich deshalb nicht tadeln.'
O t le li qu*en*s, lait la ventaille aler,	Der Graf vernimmt's, läßt das Viſier herabgehen,
P uis haut leua le vert elme gemé.	dann hob er hoch den grünen, edelſteinbeſetzten Helm.
»D ame«, dist il, »or poés esgarder.	„Dame“, ſagte er, „jetzt könnt Ihr ſehen:
J e sui *Guillames*. Car me laisiés entrer!«	Ich bin Wilhelm. Laßt mich doch hinein!“
S i *con* Guiboro le prent a rauiser,	Als Guiborc anfängt, ihn genau zu betrachten,
P ar mi le canp voit ·c· paiens aler.	ſieht ſie hundert Heiden über das Feld kommen.
C orsu d'Urastes les fist de l'ost torner.	Corſu von Uraſtes ließ ſie vom Heere fortgehn,
P ar aus faisoit Desramé p*r*esenter	Durch ſie ließ Deſramé überbringen
·CC· chaitis ki tot so*n*t baceler	zweihundert Gefangene, die lauter junge Leute ſind,
Et ·xxx· dames od les viaires clers.	und dreißig Damen mit lichten Mienen.
D e grans chaienes les eurent fait noer.	Mit großen Ketten hatte man ſie feſſeln laſſen.
P aien les batent, qui diex puist mal don*er*!	Die Heiden ſchlagen ſie, denen Gott Unheil gebe!

Darſtellungen zu den Chanſons von Guillaume d'Orange.

1. Guillaume, als Kaufmann verkleidet, erobert Nimes (Charroi de Nimes).

Seigneurs barons, or oiez la deuise,	Ihr Herren, jetzt höret die Erzählung,
Comfaitement quens Guill*aume* a emprise	wie Graf Guillaume unternommen hat
l'aler a Nimes, q*ui* par engig fu prise,	den Gang nach Nimes, das durch Liſt eingenommen wurde,
Si com orrez, auant q*ue* gueres lise.	ſo wie ihr hören werdet, ehe ich viel weiter leſe.

2. Guiberts Hochzeit (Prise de Cordres).

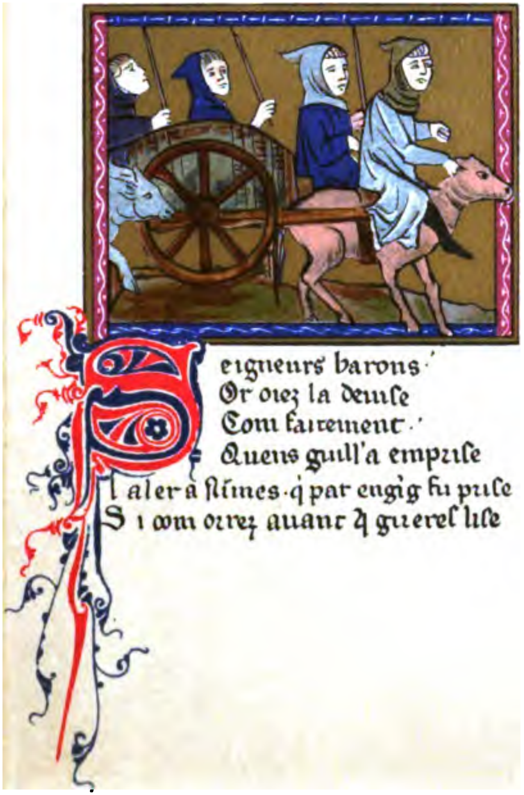
Oor[1] m'escoutes, li grant *et* li menor,	Jetzt hört von mir, ihr Großen und ihr Kleinen,
bone chanson de la geste Francor,	eine gute Chanſon von dem Geſchlecht der Franken,
c'est d'Ay*meri*, lou h*ar*di, corageus[2],	nämlich von Aymeri, dem kühnen, mutigen,
et de Butor, *un* p*aien* malartous,	und von Butor, einem ränkevollen Heiden,
q*ui* prist bataille a dant Guib*ert* lou prout.	der mit Herrn Guibert, dem braven, eine Schlacht einging.
En Salerie furent li poigneor.	In Salerie waren die Krieger.

3. Guillaume tötet vor Paris den Rieſen Iſoré (Moniage Guillaume).

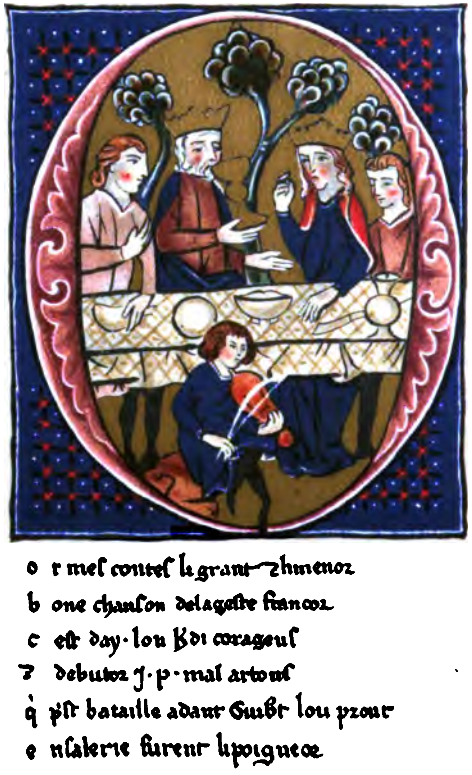
Bone chancon pleroit vous a oir?	Möchtet ihr eine gute Chanſon hören?
Or faites pe[3] si vos traiez vers mi!	So haltet euch ruhig und begebt euch zu mir!
De fiere geste, b*ien* so*nt* les uers assis.	Von ſtolzer Sippe, gut ſind die Verſe geſetzt.
N'est pas iugl*er*res q*ui* ne set de cestui.	Der iſt kein Spielmann, der nicht von dieſer weiß.
L'estoire en est au most*ier* sai*nt* Denis.	Die Geſchichte iſt im Kloſter Saint-Denis.
M*ou*t a lo*n*c te*n*s q*u*'*e*le est mise en oubli.	Seit langem iſt ſie in Vergeſſenheit geraten.

---

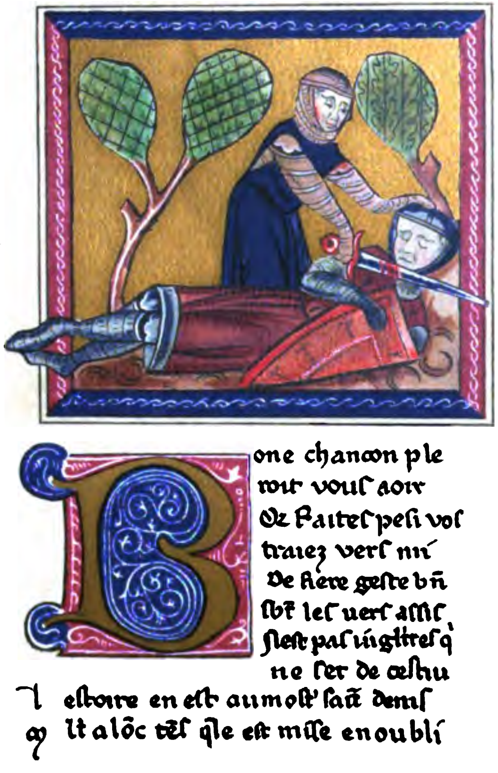
[1] Lies Or. — [2] Lies corajous. — [3] Lies pes.



Seigneurs barons
Or oiez la deuiſe
Com faitement
Quens guill'a empriſe
T aler a Nimes q par engig fu priſe
S i com orrez auant q guereſ liſe



o r meſ conteſ li grant ₇ hmenoz
b one chanſon de la geſte francoz
c eſt day · lou Roi corageuſ
₇ debutoz J · p · mal artouſ
q̇ p̃ſt bataille adant Guib̃t lou prout
e nſalerie furent li poigneoe

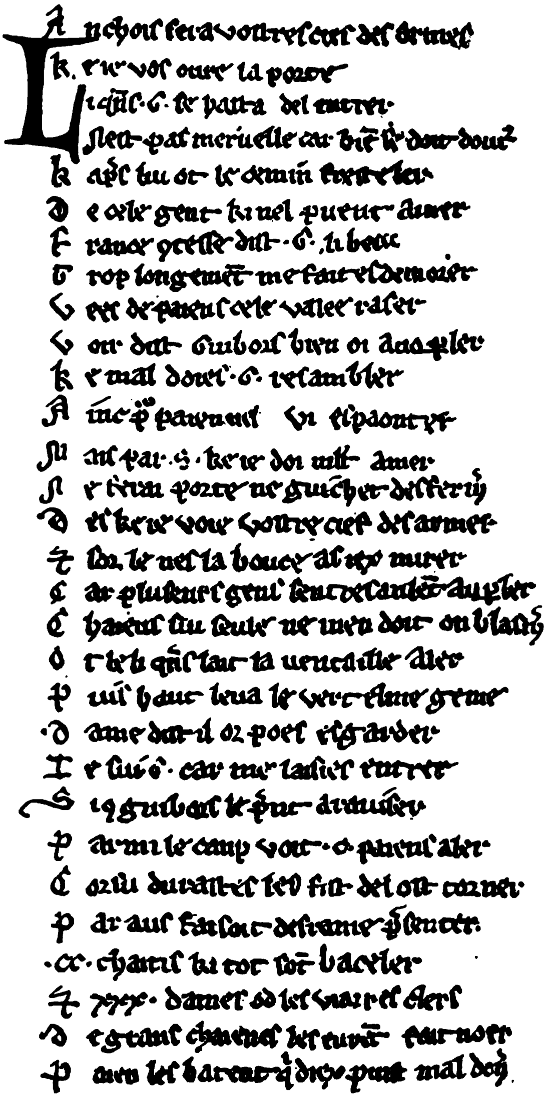


Bone chancon ple
roit vouſ aoir
Oz Faiteſ peſi voſ
traiez verſ nn̄
De fiere geſte bñ
ſbt leſ uerſ aſſiſ
ſleſt paſ ungltreſ q̇
ne ſet de ceſtu
l eſtoire en eſt aumolt ſan̄ demiſ
q̇ lt a lõc t̃eſ q̃le eſt miſe en oubli

Darstellungen zu den Chansons von Guillaume d'Orange.

Nach Handschriften des 12. und 13. Jahrh. in der Nationalbibliothek zu Paris.

Nimes. Hier bedient er ſich zur Eroberung der Stadt folgender Liſt. Er verkleidet ſich als Kaufmann, ebenſo ſeinen Neffen Bertrant. Sie verſchaffen ſich Fäſſer, laſſen in jedes einen ihrer Ritter hineinkriechen und führen dieſe Ware auf Wagen, die mit Ochſen beſpannt ſind, nach Nimes hinein. Als ſie im Innern der Stadt angekommen ſind, ſteigen auf ein Hornſignal Guillaumes die Ritter aus den Fäſſern und ſtürzen ſich auf die Heiden, denen ſo der Beſitz der Stadt entriſſen wird.



Eine Seite aus der Chanſon „Aliſcans". Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts, in der Arſenal-Bibliothek zu Paris.

In Orange, wohin er in der „Einnahme von Orange" mit zwei Vertrauten in Verkleidung gelangt, gewinnt Guillaume die Liebe der ſchönen Sarazenin Orable und gerät in große Gefahr. Aus dieſer wird er durch Hilfstruppen aus Nimes befreit, die auf einem unterirdiſchen Gang in Orange eindringen. Sie gewinnen die Stadt und die Schöne, die auf den Namen Guiborc getauft und mit Guillaume vermählt wird.

Das „Gelübde Viviëns" iſt nur eine Einleitung zur Schlacht von Aliſcans. Viviën, Guillaumes Neffe, hat gelobt, vor den Heiden nie einen Schritt zurückzuweichen, und fällt infolge dieſes verwegenen Schwures.

Dieſe Kämpfe, an denen auch Guillaume teilnimmt, finden auf Aliſcans ſtatt, einem Felde bei Arles (ſ. die nebenſtehende Abbildung und Abbild. S. 37). Rührend wird der Tod Viviëns geſchildert, der auf dem Schlachtfelde in den Armen ſeines Oheims ſtirbt. Dann aber wird Guillaume von den Heiden zur Flucht gezwungen. Er hat die Rüſtung eines von ihm beſiegten Sarazenen angelegt und gelangt an das Thor von Orange, wo er den Pförtner anruft. Dieſer holt Guiborc herbei, und als Guillaume bittet, ihn raſch einzulaſſen, da er von einer Übermacht der Heiden verfolgt ſei, muß er den Helm abnehmen, damit ſie die verſtümmelte Naſe ſieht. Doch erſt, als er den in der Nähe befindlichen Heiden die gefangenen Franzoſen abgejagt hat, wird er von ihr als ihr Gemahl anerkannt und in Orange eingelaſſen. Mit ſeelenvoller Wärme wird die Aufnahme geſchildert, die Guillaume bei der Gattin findet. Er zieht dann nach Laon an den Hof König Ludwigs, um dieſen um ein Erſatzheer für das belagerte Orange zu bitten, das einſtweilen von Guiborc und einer kleinen Beſatzung verteidigt wird. Das Weitere, wie Ludwig anfangs mit ſeiner Zuſage zögert, dann aber dem Drängen Guillaumes nachgibt, wie das franzöſiſche Heer auf Aliſcans einen großen Sieg über die Heiden erficht, ſei nur kurz angedeutet. Im Vordergrund ſteht hier durchaus die ungeſchlachte Geſtalt des jungen Renoart, der bei Hofe als Küchenjunge Verwendung gefunden hat und nun mit einer großen Stange auf die Sarazenen einhaut, ſich zuletzt aber als Sohn des Deſramé und Bruder Guiborcs entpuppt.

Die Chanſon „Aliſcans" war im 12. Jahrhundert in den Mittelpunkt des Wilhelm-Cyklus gerückt und zu einer der beliebteſten Chanſons geworden. Ohne an ſchlichter Größe das „Rolandslied" zu erreichen, ſchließt ſie doch einige Szenen von tiefer Empfindung und ſtarker Wirkung ein, ſo Viviëns Tod, Wilhelms Rückkehr nach Orange, ſeinen Beſuch in Laon. Sie iſt daher von Wolfram von Eſchenbach, der durch den Tod verhindert wurde, das Werk abzuſchließen, im „Willehalm" frei umgedichtet worden, der als Lieblingsbuch der Deutſchordensherren weite Verbreitung fand und überall Begeiſterung weckte.

Eine halbkomiſche Rolle iſt dem Helden im „Mönchsleben Wilhelms" (Moniage Guillaume) zuerteilt, indem unter der Mönchskutte immer wieder der alte, unbändige Heldenſinn zum Vorſchein kommt.

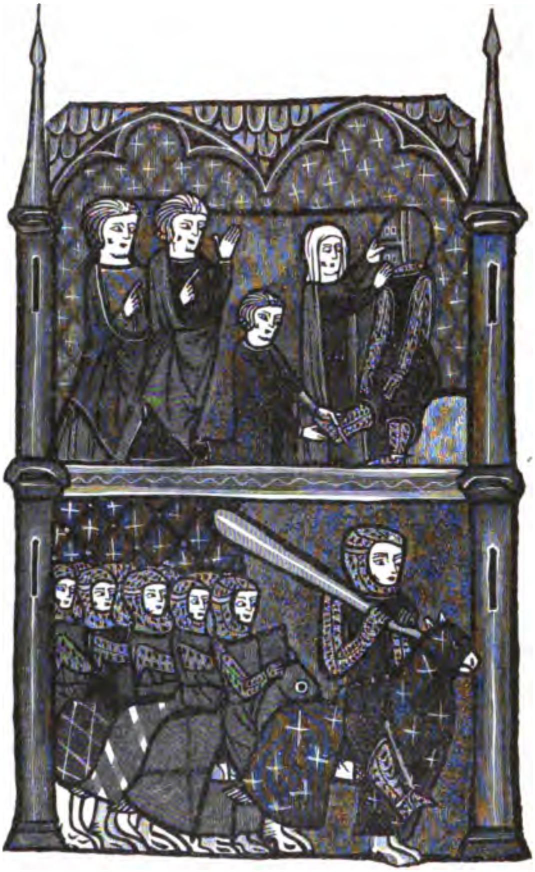
> Gegen das Ende des „Mönchslebens" wird Wilhelm aus dem Kloſter geholt, damit er durch Beſiegung des Rieſen Iſoré das von den Sarazenen belagerte Paris befreie, wozu die hiſtoriſche Belagerung von Paris durch die Normannen im Jahre 886 Züge geliefert hat. Dieſes Gedicht hat Wolframs Fortſetzer Ulrich von Türheim am Schluſſe ſeines mit dem Ende von „Aliſcans" beginnenden „Willehalm" ins Deutſche übertragen. Auch die deutſche Heldenſage kennt mehrere verwandte Motive. Am nächſten kommt der franzöſiſchen Chanſon das „Mönchsleben Walthers von Aquitanien" nach der Novaleſer Chronik des 11. Jahrhunderts.

Wahrſcheinlich beruht der Inhalt der hier erwähnten Chanſons auf ſüdfranzöſiſchen Lokalſagen. Das Volk ſah im Mittelalter, wie vielfach noch jetzt, die dortigen altrömiſchen Bauten für Werke der Sarazenen an und ließ daher Nîmes und Orange zu Wilhelms Zeit von Sarazenen beherrſcht ſein. Auf die Eroberung von Nîmes wurde dann eine weitverbreitete Erzählung angewandt, deren bekannteſter Typus die Sage vom trojaniſchen Pferd iſt. In Orange ſind der Palaſt und der unterirdiſche Gang, der dort mündet, ohne Zweifel im Mittelalter ſichtbar geweſen, ſo daß eine Lokalſage daran anknüpfen konnte. Das Feld Aliſcans aber, eigentlich Elysii campi, iſt ein altchriſtlicher Kirchhof bei Arles, deſſen zahlreiche, zum Teil noch jetzt vorhandene Steinſärge die Sage veranlaßten, daß in der Gegend eine gewaltige Sarazenenſchlacht geſchlagen worden ſei. Daß man im 13. Jahrhundert dort das Grab Viviëns zeigte, erzählt uns der Provenzale Raimon Feraut (vgl. S. 88).

Andere Chanſons ſind erſt im 12. oder 13. Jahrhundert hinzugedichtet worden, wie die „Belagerung von Barbaſtre" (Siège de Barbastre), bei welcher Bueve de Comarchis mit ſeinen beiden Söhnen die Hauptrolle ſpielte, die uns nicht erhaltene „Eroberung von Venedig" (Prise de Venice) mit der Gewinnung der ſchönen Soramonde durch Wilhelms Bruder Aimer. Eine Beziehung der erſten dieſer Chanſons zu der Eroberung der ſpaniſchen Stadt Barbaſtro durch die Normannen im Jahre 1064 iſt zweifelhaft; nach Dozy handelt es ſich um das alte Bobaſtro. Die ältere Chanſon in Alexandrinern mit weiblichen Siebenſilblern am Schluß der Laiſſen wurde von Adenet (vgl. S. 28) in gleicher Form erneuert.

Die bis jetzt genannten Chanſons waren ſämtlich Bertrant von Bar-ſur-Aube (vgl. S. 37) bekannt. Älter als Bertrant iſt wohl auch das „Mönchsleben Rainoarts" (Moniage Rainoart; ſ. die Abbildung, S. 39), eine plumpe Nachahmung des „Moniage Guillaume" von Guillaume von Bapaume, der vielleicht nur Bearbeiter eines älteren Textes war, und der Roman „Foucon de Candie" von Herbert Le Duc aus Dammartin-en-Goële bei Meaux. Wir ſagen Roman, denn obwohl hier im Eingang das Ende der Schlacht von Aliſcans erzählt wird, kann doch dieſe Dichtung nicht gut als Chanſon de geſte im Sinne der älteren Zeit bezeichnet werden. Überhaupt iſt zwiſchen der Chanſon de geſte und dem Roman, der mit inhaltlicher Anlehnung an Perſonen oder Ereigniſſe der Sage die Form der Chanſon de geſte annimmt, keine ſtrenge Grenze zu ziehen. Im „Foucon“ iſt die Anlehnung an die Heldenſage nur eine loſe, zufällige, und wir fragen uns, ob das Gedicht nicht öfter in höfiſchen Kreiſen vorgeleſen als von Spielleuten vorgeſungen worden iſt. Herbert hat einzelne Abſchnitte in Zehnſilblern, andere in Alexandrinern abgefaßt und damit, daß er den vollen Reim anwandte, gewiß viel dazu beigetragen, die Aſſonanz in Mißachtung zu bringen. Es iſt bezeichnend, daß der Held Foucon mit Wilhelm nur entfernt verwandt iſt: er iſt Viviëns Neffe; wir können von vornherein nicht erwarten, daß er mit dem Hünen Wilhelm große Familienähnlichkeit zeigen wird. Trotz ſeines unbedeutenden Inhaltes, einer verwäſſerten Liebesgeſchichte mit der Sarazenin Anſeliſe aus Candie (wahrſcheinlich Gandia ſüdlich von Valencia), hat der Roman ſich einer faſt beiſpielloſen Beliebtheit erfreut, was teils darauf beruht, daß Herbert den damals (um 1195) herrſchenden Modegeſchmack zu treffen verſtand, teils aber auch auf einem wirklichen Verdienſte Herberts, der oberflächlich, aber gewandt den ſprachlichen Ausdruck mit einer wahren Virtuoſität handhabt.

Eine andere Chanſon, die gleichfalls einen ganz romanartigen Eindruck hinterläßt und der Arthurſage, die ſich im „Huon“ und im „Foucon“ nur in geringen Spuren zeigt, Thür und Thor öffnet, iſt die im 12. Jahrhundert von Grandor von Brie in Sizilien verfaßte „Bataille Loquifer“, die inſofern Chanſon genannt zu werden verdient, als ſie ſicher von Spielleuten geſungen worden iſt. Sie iſt ein Verſuch, auf den alten Stamm des Volksepos das junge, biegſame Reis der bretoniſchen Sage zu verpflanzen, woran freilich nur das zu loben iſt, daß Grandor, der Rainoart in den Mittelpunkt ſtellt, ſich wie Herbert geſcheut hat, die großen hiſtoriſchen Geſtalten der Heldenſage anzutaſten.



Darſtellungen zur Chanſon „Aliſcans“: oben Rainoart, von Guiborc gewaffnet, unten eine Heeresabteilung mit dem keulentragenden Rainoart an der Spitze. Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Stadtbibliothek zu Bern. Vgl. Text, S. 35.

Dieſen willkürlichen Abänderungen, man darf wohl ohne weiteres ſagen: Entſtellungen der Heldenſage trat ums Jahr 1200 zwar nicht polemiſch, aber durch die That ein bedeutender Dichter entgegen, der, mit poetiſchem Sinn begabt, die alten Sagen Frankreichs weiter ausgeſtaltete, ohne die Bahnen der Überlieferung zu verlaſſen, und, für die Ideale der Heldenſage begeiſtert, dieſen einen Ausdruck von packender Kraft, von zündender Wirkung zu geben wußte: Bertrant von Bar-ſur-Aube (Bertrant de Bar). In echt epiſcher Weiſe führt er ſich mit den Verſen ein:

Es war im Mai, wo alles lau und licht,
wo grün das Gras, die Roſenknoſpe friſch.
Beim Herrenſchloß in Bar-ſur-Aube liegt
ein blüh'nder Park, darinnen Bertrant ſitzt,
ein edler Clerc, der Dichter dieſes Lieds.

Wir haben von ihm zwei Gedichte, die eine Art Einleitung in den Wilhelm-Cyklus darſtellen: „Girart von Vienne“ und „Aimeri von Narbonne“. Zwiſchen beiden Chanſons liegt inhaltlich eine Pauſe, die durch Karls ſpaniſchen Feldzug ausgefüllt wird. Zur cykliſchen Ausbildung des Volksepos hat wohl kein Dichter ſo viel beigetragen wie Bertrant. Er iſt der erſte, der in dem Eingang des „Girart“ die drei Geſten unterſcheidet und dem Vater des Aimeri (Ernaut von Beaulande) drei Brüder gibt: Girart von Vienne, Milon und Renier, deren letzter der Vater Oliviers und der Aude iſt. An die Spitze des Geſchlechts ſtellt er dann Garin von Monglane, den Vater der vier Brüder. Ähnlich gibt er am Schluſſe ſeines „Aimeri“ eine Überſicht über die zwölf Kinder Aimeris und deren Erlebniſſe.

Bertrant hat gereimte Laiſſen aus zehnſilbigen Verſen gebildet und jede Laiſſe mit einem weiblichen Sechsſilbler (vers orphelin) ſchließen laſſen. Die gleiche Form verwenden auch die „Nerbonois“. Dieſer vers orphelin wurde dann ſo beliebt, daß er auch in ältere Chanſons eingeführt wurde, die ihn urſprünglich nicht hatten, und daß er ſchließlich faſt als ein Kennzeichen der Wilhelmslieder erſcheint. Außerhalb dieſer Geſte iſt er nur in „Ami et Amile“ und in deſſen Fortſetzung „Jourdain de Blaivies“ angewandt worden.

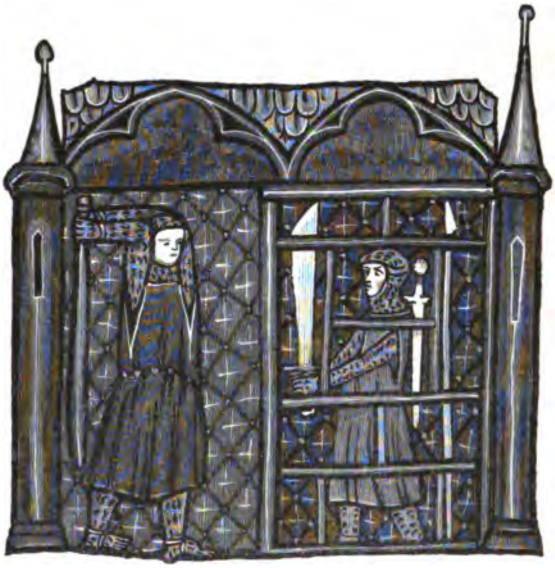
Folgendes iſt der Inhalt der Chanſon „Girart von Vienne“.

Alt und ſchwach lebt Garin in ſeiner Burg Monglane mit vier Söhnen, hübſchen, kräftigen Burſchen. Allein ſie müſſen in Lumpen gehen und am Hungertuche nagen, bis ein Trupp ſarazeniſcher Kaufleute mit Schätzen vorüberkommt, die ſie als Wegzoll beanſpruchen und den Beſitzern abnehmen. Bald nachher ziehen die vier Söhne aus, ihr Glück zu ſuchen. Renier und Girart gehen an den Hof Karls des Großen, der ſie zu Rittern ſchlägt und Renier Genf als Lehen gibt. Als Karl dann auf der Jagd die Botſchaft der Herzogin von Burgund vernimmt, ihr Gatte ſei geſtorben, verleiht er mittels des ſpitzen Pfeiles, den er gerade in der Hand hält (ein ſchlimmes Vorzeichen), Girart das erledigte Lehen und die Hand der Witwe. Als der Kaiſer jedoch die Dame ſieht, iſt er von ihrer Schönheit ſo entzückt, daß er ſelbſt ſie heimführen will. Sie aber möchte dem jugendlichen Girart den Vorzug vor dem alten Kaiſer geben und trägt jenem offen ihre Hand an. Girart weiſt dies in höhniſchem Tone ab, und ſie heiratet den Kaiſer. Girart wird durch das Lehen Vienne ſchadlos gehalten. Der Kaiſer ruht; das Feuer im Kamin iſt gedämpft, damit es ihn nicht ſtöre. Knieend glaubt Girart im Halbdunkel dem Kaiſer den Fuß zu küſſen und küßt ſtatt deſſen den der Kaiſerin, der ihm aus Rache, um ihn zu entehren, entgegengeſtreckt wird. Girart begibt ſich nach Vienne und vermählt ſich mit Guiborc, König Otons Schweſter. Als aber Aimeri, ſein Neffe, an Karls Hof kommt, rühmt ſich die Kaiſerin keck der Schmach, die ſie Girart angethan hat. Sobald er davon erfährt, ruft Girart empört ſeine Verwandten zuſammen und begibt ſich mit ihnen zu Karl, um eine Verſöhnung anzubahnen. Bei den Verhandlungen fallen beleidigende Worte, offene Fehde bricht aus, und Girart wird ſieben Jahre lang von Karls Heer in Vienne belagert. Roland, der mit ſeinem Oheim gekommen iſt, verliebt ſich in die ſchöne Aude, die er auf der Mauer ſtehen ſieht. Nach langen Kämpfen wird ſchließlich verabredet, daß ein Zweikampf Rolands und Oliviers die Entſcheidung herbeiführen ſoll. Auf einer Rhôneinſel findet der gewaltige Kampf der beiden Helden ſtatt, die ſchließlich am vierten Tage durch einen Engel getrennt werden. Die Kämpfenden ſchließen Waffenbrüderſchaft. Olivier verlobt Roland ſeine Schweſter. Bald kommt der Friede zu ſtande; doch werden die ihn feiernden Feſtlichkeiten von der Botſchaft unterbrochen, daß die Sarazenen in Frankreich eingefallen ſeien. Karl bricht auf und wendet ſich gegen ſie nach Spanien.

Die Chanſon „Aimeri von Narbonne“ hat folgenden Inhalt:

Zu Beginn kehrt Karl, noch um die bei Ronceval gefallenen Helden trauernd, nach Frankreich zurück. Plötzlich ſieht er am Fuße der Gebirge, vom Meere umſpült, mit Türmen und Zinnen eine ſtolze Stadt daliegen, die von Sarazenen beſetzt iſt. Es iſt Narbonne. Karl bietet die Stadt einem ſeiner Helden nach dem anderen als Lehen an, aber die Helden ſind des langen Krieges müde, ſie ſehnen ſich nach Hauſe. Als ſich keiner die Stadt erobern will, ruft Karl erregt: „Geht nur fort, ihr Burgunder, Franzoſen, Vläminge und Bretonen! Ich bleibe hier und belagere Narbonne, und wenn man daheim euch fragt, wo König Karl geblieben iſt, ſo antwortet nur, ihr habt ihn vor Narbonne im Stich gelaſſen.“ Da tritt Ernaut vor und erklärt, ſein Sohn Aimeri wolle Narbonne zu Lehen nehmen. Er wird damit belehnt und die Stadt durch ſeine Tapferkeit den Feinden entriſſen. Den größten Teil der Chanſon nimmt ſodann die Brautwerbung Aimeris um die Hand der Ermenjart von Pavia ein, eine Geſchichte, die anmutig erzählt wird, die aber urſprünglich eine ſelbſtändige Exiſtenz hatte und erſt ſpät auf Aimeri und Ermenjart übertragen wurde.

Bertrant hat ſich nur in der erſten Chanſon genannt, doch zeigt die zweite mit jener in Stil und Sprache ſo große Ähnlichkeit, daß wir ſie demſelben Dichter zuſchreiben dürfen. Mit Bertrant erreicht das altfranzöſiſche Epos ſeinen Höhepunkt. Er hat einen ſo feinen Sinn für das echt Epiſche, für feſſelnde Situationen, für ergreifende Züge wie kein anderer Dichter des franzöſiſchen Mittelalters. Die Perſonen, die er uns vorführt, ſtrotzen von Kraft und Wildheit, ſprudeln über von Jugendluſt und Thatendrang. Ihr kriegeriſcher Mut reißt den Hörer mit ſich fort und erfüllt ihn mit verwegenem Selbſtvertrauen, mit jener Siegestrunkenheit, die hervorzurufen man gelegentlich den Spielmann mit in die Schlachten führte.


Rainoart tötet den Sarazenen Gabifer, Darſtellung zum „Mönchsleben Rainoarts“. Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Stadtbibliothek zu Bern. Vgl. Text, S. 36.

Charakteriſtiſch iſt für Bertrant die Vorliebe für Sentenzen, und es iſt ſchwer begreiflich, wie man ihm Dichtungen hat zuſchreiben wollen, wie die „Nerbonois“, die keine Spur von Sentenzen haben. Bertrant wendet ſie vielleicht etwas zu häufig an; doch weiß er ihnen oft eine gehaltvoll knappe, an Shakeſpeares Ausdrucksweiſe gemahnende Form zu geben. „So Gott mir helf’, manch einer rühmt ſich laut, der in die Zukunft kühne Pläne baut und nicht einmal des Sommers Anfang ſchaut.“ Als Ernaut mit der Armbruſt auf die Sarazenen ſchießen will, ruft Girart ihm zu: „Verflucht ſei, wer zuerſt ſchoß mit dem Pfeil! Ein Bube war’s, zum Nahekampf zu feig.“ Als in Vienne beraten wird, ob man dem Kaiſer den Krieg erklären ſoll, ruft der alte Garin: „Wär’ ich verdammt, in Frieden hinzuleben, ich fühlte mich wie ein Ausſätz’ger krank. Doch hör’ ich wiehern ſchlachtenfrohe Renner, ſeh’ Ritter ich in heißer Männerſchlacht die Lanze ſchwingen und des Schwertes Schneide, wie nirgends ſonſt fühl’ ich mich wohl ums Herz!“ Ähnliche Stellen ſind z. B. „Ruht erſt der Menſch im Grabe dumpf und kalt, iſt er ein wertlos Ding, vergeſſen bald.“ — „Das Herz ſteckt nicht in Koſtbarkeit und Glanz: Gott hat es in des Menſchen Bruſt gepflanzt.“ — „Gar manchem Reichen iſt der Mut verſagt, und mancher Arme hohe Thaten wagt und heldenhaft nach Ruhm und Ehre jagt.“ — „Aus gutem Rat fließt oftmals großes Glück.“ — „Mit Wehgeſchrei niemand gewinnen kann“ u. ſ. w.

Über die Art, wie Bertrant ſeine Stoffe ſelbſtthätig umgeſtaltet hat, können wir nur Vermutungen haben. Girart von Vienne geht mit ſeinem Doppelgänger Girart von Rouſſillon (vgl. S. 46) auf den Grafen Gerhard zurück, der bis zum Jahre 870 von Karl dem Kahlen bekriegt und in Vienne belagert wurde. Von einer älteren Chanſon von Girart von Vienne haben wir in der Karlamagnusſaga eine Inhaltsangabe. Da iſt er der Sohn Bueve des Bartloſen und der Ermengart von Muntaſaragia. Schon ſein Vater hat Vienne zu Lehen gehabt. Der ganze Eingang fehlt, auch die Huldigung durch den Fußkuß. Roland iſt noch ſo klein, daß man ihm das Schwert um den Hals hängen muß. Sein Kampf mit Olivier wird getrennt, noch ehe er begonnen hat, und nicht durch einen Engel, ſondern durch Kaiſer Karl. Wenn eine Dichtung dieſes Inhaltes Bertrants Vorlage geweſen iſt, ſo müſſen wir ſeiner Herrſchaft über den Stoff und ſeiner Geſtaltungskraft um ſo größere Bewunderung zollen.

Unter allen Chanſon de geſte-Dichtern war Bertrant de Bar der berühmteſte, und mit Recht. Im „Bueve de Hanstone“ iſt nicht nur die Stelle des „Girart de Vienne“, wo Bertrant ſich nennt, in plumper Form nachgeahmt, ſondern auch Bertrant de Bar als handelnde Perſon eingeführt, die mit den Helden der Sage perſönlichen Umgang pflegt. Dieſe Ehre iſt keinem anderen Dichter, der ſich am Volksepos verſucht hat, zu teil geworden. Bertrants Ruhm wird im 13. Jahrhundert auch durch eine Stelle des „Doon von Nantueil“ bezeugt.

Der erſte, der Bertrants Bedeutung erkannte, war Uhland, der einen Abſchnitt aus „Girart“ überſetzte („Roland und Alba“). Dann hat Victor Hugo in „Mariage de Roland“ und „Aymerillot“ die beiden ſchönſten Szenen aus Bertrants Werken mit einer Meiſterſchaft nachgebildet, die trotz einiger unrichtiger Züge beſſer als jede Beſchreibung das altfranzöſiſche Epos dem modernen Leſer nahe führt.

4. Die Geſte Doon.

Die dritte Geſte iſt ſpäter als die beiden anderen zu einer Einheit verwachſen, daher auch weniger feſt. Wenn die zweite Geſte meiſt treue Vaſallen vorführt, die ihr Vaterland und die Chriſtenheit gegen äußere Feinde, beſonders gegen die Sarazenen, verteidigen, ſo beſteht die dritte Geſte in der Hauptſache aus Vaſallen, die ſich gegen ihren Lehnsherrn, den Kaiſer, empören. Sie heißt die Geſte Doon, nach dem Stammvater Doon de Mayence, dem man zwölf Söhne gab, um eine Reihe von Sagenhelden genealogiſch unterzubringen; ſpäter wurden noch zwölf Töchter hinzugefügt. Unter den zwölf Söhnen, die in der Chanſon „Gaufrey“ aufgezählt werden, befindet ſich außer Gaufrey, dem Vater Ogiers, Seguin, der Vater Huons, deſſen Schickſale oben bei der Königsgeſte erzählt worden ſind (vgl. S. 31), ferner Girart von Rouſſillon, Aimon, der Vater Renauts von Montauban, und Doon von Nanteuil, der als der Stammvater einer kleinen Geſte (vgl. S. 44) für ſich anzuſehen iſt.

Die Dichtung in Alexandrinern, welche „Doon de Mayence“ ſelbſt gewidmet iſt, ſtammt aus dem 13. Jahrhundert; ſie ſpielt bereits an die Albigenſer an. Sie läßt Doon mit Kaiſer Karl einen Zweikampf ausfechten, der durch einen Engel geſchieden wird. Der älteſte der zwölf Söhne des Doon de Mayence iſt Gaufrey, von dem eine ſpäte Chanſon in Alexandrinern berichtet. Sie gibt eine Art Vorgeſchichte zu der Chanſon von Ogier, Gaufreys Sohn, wie überhaupt die den Vätern der Helden gewidmeten Chanſons jünger als die von den Söhnen handelnden zu ſein pflegen. Gaufrey erobert Dänemark. Als er, von den Sarazenen bedrängt, Karl den

Großen um Hilfe bittet, wird ihm dieſe unter der Bedingung gewährt, daß Dänemark einen jährlichen Tribut zahle. Als Geiſel für dieſe Zahlung wird Ogier an den fränkiſchen Hof ausgeliefert. Hiermit ſetzt die Chanſon „Ogier“ ein, die in Zehnſilblern verfaßt iſt und zu den verbreitetſten Liedern des Volksepos gehörte. „De hoc vulgo canitur“, heißt es im Pſeudoturpin, „usque in hodiernum diem, quia innumera fecit mirabilia“ (Über ihn ſingt man im Volke bis auf den heutigen Tag, weil er unzählige Wunderthaten verrichtete). Wir teilen die Chanſon „Ogier“ mit Voretzſch in fünf Teile: A, B, C, D, E.

A. Da die Dänen den Tribut nicht zahlen, ſchickt Karl Geſandte ab, die mit abgeſchnittenem Bart und mit geſchorener Tonſur zum König nach Saint-Omer zurückkehren. Um den Schimpf zu rächen, wird Ogier zum Tode verurteilt. Was ihm das Leben rettet, iſt die Botſchaft, daß die Sarazenen in Italien eingefallen ſind und den Papſt aus Rom vertrieben haben. Karl rüſtet ſofort, um dem Papſt zu Hilfe zu eilen, und führt in ſeinem Heere auch den Ogier mit über die Alpen, über welche ein weißer Hirſch den Franken den Weg zeigt. Der Feldzug gegen die Sarazenen wird unverzüglich ins Werk geſetzt. Der von ihnen aus ſeinem Land vertriebene Herzog Alori von Apulien trägt die fränkiſche Fahne, ergreift aber während des Kampfes die Flucht. Zum Glück nimmt Ogier den Augenblick wahr, reißt die Standarte an ſich und ſprengt mit Aloris Roß und Waffen auf den Kampfplatz, wo er die Franzoſen zum Siege führt.

Die Heere erhalten dann Verſtärkungen: die des ſarazeniſchen Heeres bringt Karaheu, der Sohn des Admirals von Cordova, die des chriſtlichen führt des Kaiſers Sohn Charlot von Köln herbei. Als dieſer von Ogiers Heldenthaten hört, wird er auf ihn eiferſüchtig, greift auf eigene Fauſt mit ſeinen Truppen die Sarazenen an und wird nur durch Ogier vor dem Untergang bewahrt. Ein Doppelzweikampf auf einer Tiberinſel wird verabredet: zwiſchen Ogier und Karaheu, zwiſchen Charlot und dem Sarazenen Sadoine. Karaheu iſt mit dem Schwert Corte bewaffnet, Charlot mit der berühmten Joyeuſe. Ein Überfall der Sarazenen ſtört den Zweikampf und bewirkt die Gefangennahme der beiden Chriſten, doch wird der Königsſohn auf Ogiers Fürſprache entlaſſen. Der edle Karaheu möchte auch Ogier befreit ſehen, da er das verräteriſche Vorgehen ſeiner Landsleute mißbilligt. Als man ſeinen Wunſch nicht erfüllen will, begibt er ſich freiwillig in die Gefangenſchaft der Franzoſen. Dieſen Edelmut belohnt Ogier dadurch, daß er Karaheu von einem läſtigen Nebenbuhler (Brunamont) befreit, deſſen Roß Broiefort er erbeutet. Auch das Schwert Corte erhält er als Geſchenk. Nun wird Rom von Karls Truppen, denen Ogier ſich anſchließt, zurückerobert, und die Sarazenen verlaſſen Italien.

B. Ogiers Sohn Baudoïn ſpielt im Palaſt zu Laon Schach mit Charlot und beſiegt dieſen. Charlot rächt ſich dafür, indem er den Gegner mit dem Schachbrett erſchlägt. Als Ogier hiervon erfährt, gerät er außer ſich, tötet einen Neffen der Königin und vergreift ſich ſogar an der geweihten Perſon des Monarchen. Von einer Übermacht bedrängt, entflieht er und begibt ſich an den Hof des Königs Deſier (Deſiderius) nach Pavia. Dieſer nimmt ihn freundlich auf und gibt ihm die Burg Caſtelfort in Toscana zu Lehen.

C. Karl ſchickt eine Geſandtſchaft an Deſier und verlangt die Herausgabe Ogiers. Als ſie verweigert wird, rückt Karl ſelbſt mit Heeresmacht heran, um ſie zu erzwingen. Es kommt bei Sainte Aioſe zu einer Schlacht, in welcher Ogier, von den Lombarden feige verlaſſen, ſchließlich zurückweichen muß. Er flüchtet ſich zuerſt in eine Schlucht, von dort aufgeſcheucht, in ſein Schloß, und als er ſich da nicht halten kann, ſprengt er auf Broiefort quer durch das Frankenheer und gelangt in ſeine Burg Caſtelfort.

D. Ogier wird in der Burg, wo er nur dreihundert Krieger zur Verfügung hat, von dem kaiſerlichen Heer belagert. Nach allerlei Zwiſchenfällen ſchmelzen dieſe Krieger bis auf zehn zuſammen. Als unter dieſen der Verräter Hardré eine Verſchwörung anſtiftet, um die Burg den Franken zu übergeben, hält Ogier, der noch im letzten Augenblick den Anſchlag entdeckt, ſchreckliches Gericht mit den Verrätern. Schließlich iſt nur noch er allein in der Feſtung. Er holt ſelbſt das Waſſer, mahlt das Getreide, bäckt das Brot, beſchlägt das Pferd. Damit die Franken nicht merken, daß er allein iſt, ſtellt er hölzerne Figuren in Rüſtungen auf und macht ihnen Bärte aus Broieforts Schweif. Als er nach ſiebenjähriger Belagerung die Feſtung nicht länger halten kann, ſprengt er auf ſeinem Roß durch Karls Heer und legt ſich bei Ivorie (Ivrea) an einem ſtillen Orte ſchlafen. Zufällig kommt Turpin mit Rittern hinzu und führt ihn gefangen nach Reims.

E. In Reims wird Ogier ins Gefängnis geſetzt; er ſoll täglich nur ein viertel Brot, einen Becher Waſſer und Wein und ein Stück Fleiſch erhalten. Turpin aber läßt ihm ein Rieſenbrot backen, gibt ihm einen Zuber als Becher und ein halbes Schwein oder einen viertel Ochſen als Tagesportion. So hat ſeine Gefangenſchaft ſieben Jahre gedauert, als ein Sachſenkönig Brehier in Frankreich einfällt und Karl den Ogier wieder braucht, um dem Feinde gewachſen zu ſein. Ogier wird frei gelaſſen. Er will anfangs Charlot töten, wird aber von einem Engel daran gehindert. Er beſiegt und tötet den Brehier und erhält von Karl Hennegau und Brabant zu Lehen. Nach einer langen, glücklichen Regierung ſtirbt er und wird in Meaux begraben.

Als Verfaſſer dieſer Chanſon wird ein Spielmann Raimbert de Paris genannt, über den wir nichts weiter wiſſen. Jedenfalls hat er ältere Lieder überarbeitet, und für den älteſten Kern ſeiner Dichtung dürfen wir den Langobardenkrieg (C) anſehen. Autcharius (Ogier) war eine hiſtoriſche Perſon. Er begleitete nach Karlmanns Tode 771 deſſen Wittwe und beide Söhnchen auf der Flucht zu Deſiderius, dem Großvater der Kinder. Von dieſen Kindern iſt in der Chanſon keine Rede mehr bis auf eine Stelle (Vers 4425), wo durch ein Verſehen des Bearbeiters ihre Erwähnung ſtehen geblieben iſt, ein merkwürdiges Beiſpiel hiſtoriſcher Treue in einem nebenſächlichen Zuge des Epos. Dann marſchiert Autcharius 773 mit Deſiderius gegen Rom, wird von Papſt Hadrian zurückgewieſen, flieht vor Karl dem Großen nach Verona und übergibt dieſe Feſtung nebſt ſeinen Schutzbefohlenen. Der Mönch von St. Gallen, der im Jahre 884 für Karl den Dicken nach den Erzählungen eines alten Soldaten die Sagen von Karl dem Großen aufzeichnete, und von dem man vermutet, daß er mit Notker Balbulus, dem Sequenzendichter, eine Perſon iſt, weiß auch von dem Helden Otker zu berichten, der auf den Mauern Pavias Deſiderius das fränkiſche Heer und den eiſernen Karl zeigt, eine großartige Szene, die im franzöſiſchen Epos nicht vorkommt und auf einer deutſchen Sage beruhen wird.

An C dürfte ſich zunächſt D angeſchloſſen haben. Ogier ſcheint hier an die Stelle des Adelchis getreten zu ſein, der, in Verona von Karl belagert, ſich tapfer verteidigte und erſt in der äußerſten Not zu Schiff entfloh. Die übrigen Abſchnitte enthalten nur wenig hiſtoriſche Züge. Brehier iſt vielleicht Bertharius der Thüringer, und einem Othger, der in Meaux begraben wurde, iſt ein lateiniſcher Text aus dem 10. Jahrhundert gewidmet. Ein Otgerus Daniae dux (Herzog von Dänemark) wird in einer Kölner Chronik genannt, die vor 1050 geſchrieben iſt.

Die Ogierſagen haben nicht nur in Frankreich allgemeine Verbreitung gefunden, ſondern auch in den Niederlanden, in Deutſchland, Dänemark, Spanien und Italien ſind ſie in die Volkslitteratur eingedrungen und von zahlreichen Dichtern behandelt worden. In Frankreich hat Adenet (vgl. S. 28) den Abſchnitt A des alten Gedichtes im Auftrag des Grafen Gui von Flandern im gleichen Versmaße neu bearbeitet und dabei die Erzählung auf mehr als den doppelten Umfang gebracht, im weſentlichen, ohne den Inhalt anzutaſten. In Brabant wird er auch die vlämiſche Übertragung des Niebelungenliedes kennen gelernt haben. Er läßt Ogier und Guillaume grauſige Weiſen den Heiden aufſpielen mit Fiedelbogen von Stahl und Schilden als Geigen. Der Vergleich ſtammt aus dem Nibelungenliede und iſt bei Volker, dem Spielmann, natürlich gegeben, nicht aber bei Ogier oder Guillaume, über deren muſikaliſche Leiſtungen ſonſt nichts bekannt iſt.

An Beliebtheit laſſen ſich mit „Ogier“ außer „Roland“ wohl nur die „Haimonskinder“ (Les quatre filz Aimon) vergleichen. Der Vers dieſer Chanſon iſt der Alexandriner. Sie ſcheint in den Ardennen zu Hauſe zu ſein, wo auch heute noch verſchiedene Lokalſagen an ſie anknüpfen.

Die vier Brüder Girart von Rouſſillon, Aimon von Dordon, Doon von Nanteuil und Bueve von Aigremont ſind keineswegs ſehr gefügig; doch erſcheinen die erſten beiden wenigſtens an Karls Hoffeſt. Karl ſchickt einen Geſandten an Bueve, aber dieſer bringt ihn um. Karl ſendet darauf ſeinen eigenen Sohn Lohier, deſſen ungeſtümes Benehmen Bueve in Zorn verſetzt, ſo daß er auch dieſen tötet. Nun unternimmt Karl einen Rachezug gegen den Schuldigen, der von ſeinen drei Brüdern unterſtützt wird. Bueve wird beſiegt und unterwirft ſich dem Kaiſer, der ihn trotzdem durch Meuchelmörder beſeitigen läßt.

Aimon begleitet dann ſeine vier Söhne (Aalart, Richart, Guichart, Renaut) an den Hof, wo ſie von Karl zu Rittern geſchlagen werden. Leider ſollte auch hier, wie in der Geſchichte Ogiers, ein Schachſpiel verhängnisvoll werden. Renaut ſpielt mit einem Neffen des Kaiſers, wird von dieſem beleidigt und tötet ihn mit dem Schachbrett. Er entflieht mit ſeinen Brüdern und erbaut mit ihnen in den Ardennen das Schloß Monteſſor, in welchem Karl ſie belagert. Erſt nach fünf Jahren, als alle Lebensmittel erſchöpft ſind, enteilen ſie. Das Roß Baiart trägt Renaut und Aalart zugleich. Sieben Jahre lang leben dann die vier Brüder in der größten Not im Ardennerwalde, ohne Obdach, ohne Kirche, ohne Nachbarſchaft menſchlicher Niederlaſſungen. Schließlich ſuchen ſie ihre Mutter in Dordon auf, die ſie als ihre Kinder aufnimmt und für ſie ſorgt. Doch kann ihres Bleibens dort nicht ſein.

Sie beſchließen, im Heere des Königs Yon von Gascogne Dienſte zu nehmen und gegen die Sarazenen zu kämpfen. Ihr Vetter, der Zauberer Maugis, geſellt ſich zu ihnen. Sie beſiegen die Sarazenen und erbauen an der Gironde die Burg Montauban, d. h. Reckenberg. Renaut heiratet eine Schweſter Yons. Nun veranſtaltet Karl, um ſeinem Neffen Roland ein Roß zu verſchaffen, ein Wettrennen bei Paris, in welchem Renaut verkleidet mit dem unkenntlich gemachten Baiart den Sieg davonträgt und ſich dann ſchleunig wieder entfernt.

Karl belagert darauf Montauban. Eine Zuſammenkunft in Vaucouleurs, in der er ſich verräteriſcherweiſe der Aimonsſöhne zu bemächtigen gedenkt, erreicht dieſen Zweck nicht, und nach allerlei Abenteuern, in denen die Zauberkünſte des Maugis wirkſam ſind, gelangen die Eingeſchloſſenen, die ſich nicht länger halten können, auf einem unterirdiſchen Gang ins Freie, jenſeits des kaiſerlichen Heeres.

Jetzt begeben ſie ſich nach Dortmund (Tremoigne) in Weſtfalen. Von Karl auch dort belagert, ſchließen ſie endlich einen Frieden ab: Baiart wird ausgeliefert, und Renaut ſoll Frankreich verlaſſen, um nach dem heiligen Grabe zu ziehen. Baiart wird in die Maas geworfen, mit einem Mühlſtein am Halſe, reißt ſich aber los und entläuft in den Ardenner Wald. Renaut unternimmt einen Kreuzzug und büßt, indem er als Arbeiter beim Bau des Kölner Domes thätig iſt. Andere Arbeiter, auf den Ertrag ſeiner Hände eiferſüchtig, erſchlagen ihn und werfen ihn in den Rhein. Der Körper erſcheint an der Oberfläche des Waſſers, gelangt durch ein Wunder nach Dortmund und wird dort als heilig verehrt.

Die hiſtoriſchen Beziehungen ſind in dieſer Chanſon ſehr verdunkelt. Die Ereigniſſe fallen unter Karl Martell, nicht unter Karl den Großen. Eine hiſtoriſche Perſon iſt Yon, nämlich Eudo, König von Wasconia, der gegen die Sarazenen ſtritt (721) und zweimal mit Karl Martell im Kriege lag (718—720 und 731), dann aber ſich mit ihm verband, um die in Frankreich einfallenden Sarazenen zurückzuſchlagen (732). Nach Eudos Tode (735) fand ein Feldzug Karl Martells gegen die Sachſen ſtatt, der ſich in die Gegend von Dortmund richtete und vielleicht dem letzten Feldzug Karls des Großen in den „Haimonskindern“ den Urſprung gegeben hat. Der heilige Reinhold (Renaut), der im 13. Jahrhundert in Niederdeutſchland verehrt wurde, ſoll um 750 gelebt haben, da er ein Zeitgenoſſe des Kölner Erzbiſchofs Agilolf genannt wird. Die der Chanſon zu Grunde liegenden Sagen reichen alſo bis in die erſte Hälfte des 8. Jahrhunderts hinauf, in eine Zeit, zu welcher die germaniſchen Überlieferungen unter den Franken noch lebendig waren. Denn der Zauberer Maugis entſtammt wohl nicht der keltiſchen Sage, wie behauptet wird, ſondern ſcheint der altdeutſche Madelgêr (vgl. S. 17) zu ſein.

Von der alten Chanſon haben ſich einige kleinere Dichtungen abgezweigt, von denen wir hier abſehen dürfen. Auch abweichende Faſſungen der Hauptchanſon finden ſich zum Teil nur in fremdſprachlichen Überſetzungen. Die Hauptdichtung hat ihrem Geiſt und Charakter nach mit dem „Ogier“ Verwandtſchaft: dieſelbe übermenſchliche Größe des gefeierten Helden, dieſelbe Schwäche und eigenſinnige Starrheit des alten Kaiſers, dieſelbe Roheit, die ſich in zahlreichen Blutthaten offenbart und vor Meuchelmord nicht zurückbebt. Wir werden die franzöſiſchen Gelehrten bei ihrem Glauben laſſen, daß dieſe Roheiten dem germaniſchen Anteil, die edlen Züge dem galliſchen Element in den Chanſons de geſte entſprechen, und können unſerſeits nicht einmal mit Sicherheit entſcheiden, ob ſich in ſolchen Roheiten mehr der Charakter einer beſtimmten Volksklaſſe oder der Sittenzuſtand eines beſtimmten Zeitalters offenbart. Doch ſpricht einige Wahrſcheinlichkeit dafür, daß das in ſittlicher Beziehung vielfach entartete 10. Jahrhundert ſolche kraſſe Züge auf ſeinem Gewiſſen hat.

Daß die Abenteuer der Haimonskinder als Volksbuch noch jetzt verbreitet ſind, iſt bekannt. Den größten Erfolg hat die Sage von ihnen in Italien gehabt, wo von zahlreichen Dichtern der Haimonsſohn Rinaldo zum Helden von Abenteuern erwählt worden iſt, die allerdings mit dem hiſtoriſch-epiſchen Volksgeſang keinerlei Verwandtſchaft mehr zeigen.

Gleich den Haimonskindern war noch eine kleinere Geſte in den Ardennen lokaliſiert, die es freilich auch nicht entfernt zu dem Weltruf jener gebracht hat: die Geſte von Nanteuil, einer Burg am linken Maasufer in den Ardennen. Ihr Stammvater Doon de Nanteuil iſt Aimons Bruder. Den verſchiedenen Mitgliedern der Familie ſind fünf Gedichte gewidmet, deren älteſtes („Aie von Avignon“) bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, das jüngſte („Triſtan von Nantueil“) im 14. Jahrhundert entſtanden iſt. Sämtliche Dichtungen dieſer Geſte ſind in Alexandrinern abgefaßt. Die auf Doon bezügliche hat die Eigentümlichkeit, daß ein Sechsſilbler die Laiſſen abſchließt, wie ſonſt nur im „Siège de Barbastre“ (vgl. S. 36), in „Garin de Monglane“ und in „Girart de Blaye“.

5. Die kleineren Geſten.

Nicht alle Chanſons haben in die drei großen Geſten Aufnahme gefunden. Einige kleinere Geſten ſtehen für ſich allein oder ſind doch erſt ſpät und nur loſe an eine der großen angereiht worden. Auch unter dieſen kleineren fehlt es nicht an Dichtungen von hoher Bedeutung und von ſtarker epiſcher Kraft.

Eine ſehr altertümliche, nicht mit Unrecht ihrem Charakter nach mit dem Nibelungenlied verglichene Dichtung iſt die Geſte der Lothringer. Ihren alten Kern bildet die Chanſon „Garin le Loherenc“, in zehnſilbigen Verſen und Aſſonanzen, unter denen der i-Vokal ſo ſtark überwiegt, daß man gefragt hat, ob nicht vielleicht die ganze Dichtung urſprünglich aus einer einzigen, Tauſende von Verſen zählenden Strophe mit i-Aſſonanz beſtanden habe (vgl. S. 21). Vielleicht läßt ſich zu gunſten dieſer Vermutung anführen, daß die dem „Garin“ unmittelbar vorhergehende jüngere Chanſon „Hervi von Metz“ nur zwei Reimvokale (i und e) anwendet, die einander regelmäßig ſtrophenweiſe ablöſen.

Wir ſind in der Zeit Pippins. Der Pfalzgraf Hardré hat ſeine leitende Stellung dazu mißbraucht, die großen Lehen des Reiches ſeinen Söhnen und Verwandten zu geben. Sein Bruder Lancelin, Graf und Biſchof von Verdun, hat drei Söhne, die alle drei Fromont heißen. Sein jüngſter Bruder iſt Wilhelm von Monclin. Um gegen dieſe Familie ein Gegengewicht zu bilden, hatte Pippin die Söhne des Hervi von Metz an ſeinen Hof berufen, den Herzog Garin von Metz und Begue von Belin. Eine Reibung wird unvermeidlich, als Pippin den Begue mit dem Herzogtum Gascogne belehnt, von welchem zwei von Hardrés Schwiegerſöhnen, Haimon von Bordeaux und Wilhelm von Blancafort (jetzt Blanquefort), abhängen. Die offene Fehde bricht aus, als die Hand der Erbin des Königreichs Moriane (d. h. Savoyen; gemeint iſt das hiſtoriſche Königreich Arles), die von ihrem Vater Garin zugeſagt worden iſt, dennoch von Fromont beanſprucht wird. Eine Zuſammenkunft bei Hofe endet blutig, indem die Bordelois (Leute von Bordeaux; ſo wird die Partei Hardrés nach Haimon von Bordeaux genannt) unter den Mänteln heimlich gewaffnet ſind und Garin und deſſen Gefolge überfallen. Da kommt Hernaïs, Garins Neffe, hinzu und tötet Hardré, während der älteſte Fromont durch ein Fenſter entweicht. Fromont vermählt ſich mit der Gräfin von Ponthieu. Da er Soiſſons an Garin verliert, ſucht er ſich der Stadt Cambrai zu bemächtigen. Fromonts Oheim Bernart führt plündernd und brennend Krieg bis Dijon, wird aber in ſeiner Burg Naiſil, dem heutigen Naix bei Bar-le-Duc, belagert und muß ſich ergeben. Das Heer des Königs zwingt Fromont, von Cambrai abzuziehen und in Saint-Quentin eine Zuflucht zu ſuchen. Die Stadt wird belagert, und beide Parteien kämpfen eifrig. Da dies zu keinem Ziele führt, verabreden die Gegner eine Zuſammenkunft in Paris zu einem neuen Verſöhnungsverſuche, bei welchem der König Schiedsrichter ſein ſoll. Doch ſollte auch dies einen blutigen Ausgang nehmen. Die Erbin von Moriane, Blancheflor, die Verlobte Garins, wird von Pippin heimgeführt, der ſich ihr Königreich nicht entgehen laſſen möchte und zu nahe Verwandtſchaft Garins mit der Dame vorſchützt, um beider Ehe unmöglich zu machen. Die Bordelois verbreiten das Gerücht, Garin und Blancheflor hätten eine Verſchwörung gegen das Leben des Königs geplant, und ein Zweikampf Begues mit Fromonts Neffen Iſoré ſoll als Gottesgericht entſcheiden. Begue tötet Iſoré, reißt ihm das Herz aus der Bruſt und ſchleudert es Hardrés Sohn Wilhelm von Monclin mit Hohnworten ins Geſicht.

Garin und Begue verheiraten ſich dann mit zwei Schweſtern, den Beſitzerinnen der Grafſchaft Blaye, die Garin gegen Begues Anteil an Lothringen dieſem überläßt. Angriffe der Herren von Bordeaux auf Begue führen einen neuen Krieg herbei, der ſich in Südweſtfrankreich abwickelt. Fromonts Sohn Fromondin ſpielt darin eine Rolle. Nach dem Frieden wird Begue, der im Wald Vicogne bei Valenciennes einen gewaltigen Eber erlegt und ſich verirrt hat, von einem Neffen Fromonts, der ihn nicht erkennt, und von deſſen Forſtleuten als Wilddieb verfolgt und durch einen Pfeilſchuß getötet. Die Leiche wird nach Fromonts Schloß Lens gebracht und dort aufgebahrt. Als Fromont ſie findet, gerät er außer ſich und läßt Garin Auslieferung der Mörder und reiche Entſchädigung verſprechen. Fromonts Verwandte verhindern freilich die Auslieferung und wiſſen durch Goldſpenden den König auf ihre Seite zu bringen, der die Königin roh ins Geſicht ſchlägt, als dieſe es wagt, ein gutes Wort für die Lothringer einzulegen. Heimlich aber ſtachelt die Königin Garin zur Rache auf. Dieſer überfällt im Wald bei Montlhéry Wilhelm von Blancafort, tötet ihn, bindet die Leiche auf dem Pferde feſt und läßt ſie ſo nach Fromonts Schloß Lens führen. Empört dürſten die Fromonts nach Rache und töten nach der einen Faſſung Garin in Balgelin bei Metz; nach der anderen verſpricht Garin in Balgelin ſeinen Feinden, jede Genugthuung zu geben, um ſeiner Sünden ledig zu werden und beruhigt nach dem heiligen Grabe pilgern zu können. Allein kaum hat er dies ausgeſprochen, ſo wird er von Wilhelm von Monclin vor dem Altar der Kapelle, in welcher die Ausſöhnung ſtattfinden ſollte, ermordet.

Damit iſt zwar die Fehde nicht zu Ende, doch tritt mit Garins Sohn Girbert eine neue Generation auf den Kampfplatz. „Die Söhne nehmen den Krieg der Väter auf“, heißt es wiederholt in den Chanſons. Girbert, dem die Aufgabe zufällt, den Tod ſeines Vaters zu rächen, iſt eine neue Chanſon gewidmet, doch wollen wir die Feindſeligkeiten hier nicht weiter verfolgen.

Ein hiſtoriſcher Kern iſt für dieſe Ereigniſſe bis jetzt nicht nachgewieſen. Man hat dieſes gewaltige Ringen der beiden Geſchlechter, der Loherenc und der Bordelois, in welchem die Sympathie des Dichters durchaus auf ſeiten der letzteren ſteht, als eine Schilderung des Gegenſatzes zwiſchen den germaniſchen Eroberern Nordfrankreichs und den romaniſchen Einwohnern auffaſſen wollen; doch liegt in der Darſtellung der Chanſon nichts, was dieſe Auffaſſung rechtfertigte. Wenn die Chanſon, wie es den Anſchein hat, auf freier Erfindung beruht, ſo muß ihrem Dichter eine großartige Phantaſie, eine bedeutende Geſtaltungskraft zuerkannt werden. Die Grauſamkeiten, die in dieſen blutigen, immer wieder erneuerten Fehden ſich häufen, erinnern an die rohen Sitten des 10. oder 11. Jahrhunderts. Doch ſcheint die erhaltene Faſſung nach ihrer Sprache und nach manchen hiſtoriſchen Beziehungen nicht vor dem 12. Jahrhundert entſtanden zu ſein. Als der Stoff einmal populär geworden war, mußte es nahe liegen, ihn nach rückwärts und nach vorwärts zu erweitern. Am weiteſten iſt hierin ein Niederländer aus Brabant gegangen, der die „Lorreinen“ frei zu einem umfangreichen hiſtoriſchen Roman ausbaute, der mit Karl Martell beginnt und mit Friedrich Rotbart ſchließt.

Die Lothringer Geſte wurde erſt ſpät mit dem Wilhelm-Cyklus in Verbindung geſetzt; daß ſie eine Zeitlang iſoliert daſtand, zeigt ſich auch in der geringen Zahl von Anſpielungen auf andere Chanſons in ihren älteren Teilen. Es werden da faſt nur erwähnt: „Girart von Rouſſillon", „Auberi der Burgunder" und „Raol von Cambrai". Dieſe Dichtungen ſind alle drei wert, daß wir uns noch mit ihnen beſchäftigen.

Eine der bedeutendſten Chanſons iſt die erſte, der ſpäter an die Geſte Doon angeſchloſſene „Girart von Rouſſillon". Man kann dieſe Dichtung auch zur provenzaliſchen Litteratur rechnen, da ſie in einer dem Provenzaliſchen naheſtehenden Mundart (nach Paul Meyer im ſüdlichen Poitou) gedichtet worden iſt. Sie iſt faſt die einzige Chanſon de geſte aus Südfrankreich, die uns erhalten iſt. Von einer zweiten („Aigar und Maurin") ſind nur Bruchſtücke da, eine dritte („Daurel und Beton") iſt eine Fortſetzung zu „Bueve de Hanſtone", und von einer vierten („Eledus und Serena", vgl. S. 88) gibt es nur einen Auszug in Verſen.

Girart iſt mit Eliſſent, der jüngeren Tochter des Kaiſers von Konſtantinopel, verlobt. Da Eliſſent aber Karl Martell ausnehmend gefällt, vermählt ſich dieſer mit ihr, und Girart heiratet die ältere Schweſter Bertha. Eliſſent hat Girart ewige Liebe geſchworen und bewahrt ihm ihre Neigung, was Karl, der König oder Kaiſer genannt wird, nicht verborgen bleibt und ihn zur Eiferſucht anſtachelt. Er unternimmt einen Jagdausflug in die Ardennen und zieht von dort plötzlich vor Rouſſillon, um Girart darin zu belagern, nachdem er ſich geweigert hat, die Burg zu übergeben. Rouſſillon fällt durch Verrat in Karls Hand, allein Girart ſammelt Streitkräfte zu Avignon und gewinnt mit deren Hilfe die Burg wieder. Da es ihm jedoch nicht gelingt, Karls Gunſt neu zu erwerben, ſo wird ein weiterer Krieg unvermeidlich. Es kommt bei Vaubeton, dem heutigen Vaubouton bei Vézelay, Departement Yonne, zu einer Schlacht, die, nach verſchiedenen Anſpielungen zu ſchließen, in der Sage ſehr bekannt war. Doch bleibt die Schlacht unentſchieden, da ein heftiges Gewitter ſie unterbricht. Girart huldigt dann dem Kaiſer und hilft ihm, einen Einfall der Sarazenen in Frankreich zurückzuſchlagen. Da er ſich aber ſcheut, bei Hofe zu erſcheinen und einer ungerechten Anklage entgegenzutreten, greift Karl ihn aufs neue an, bekämpft ihn fünf Jahre lang mit wechſelndem Glück und belagert ihn in Rouſſillon, das wiederum durch Verrat in die Hände des Kaiſers fällt. Nach vergeblichen Verſuchen, den Kaiſer mit Heeresmacht zu überwinden, ſieht ſich der Bedrängte ſchließlich gezwungen, mit ſeiner Gattin in den Ardenner Wald zu flüchten, wo ſie bei einem Einſiedler Aufnahme finden. Girart gelobt, daß er ſich das Haar nicht ſchneiden und den Bart nicht ſcheren laſſen wolle, bis er wieder im Beſitz ſeines Landes und Herzog von Burgund ſei; er ſollte aber erſt nach langen Jahren von dieſem Schwur entbunden werden. Girart und Bertha begegnen Kaufleuten, die aus Bayern und Ungarn kommen; die Herzogin ſagt ihnen, Girart ſei geſtorben, und ſie verbreiten dieſe Nachricht in Frankreich. Karl aber entſendet Boten nach allen Richtungen und verſpricht dem, der ihm Girart bringe, das ſiebenfache Gewicht des Gefangenen in Gold und Silber. Girart ändert daher ſeinen Namen und nennt ſich Jocel Maunaz („Unſtern", von male natus). Die Herzogin ernährt ſich als Näherin, indem ſie mit wunderbarem Geſchick für reiche Leute arbeitet; ihr Gatte wird Kohlenbrenner.

Zweiundzwanzig Jahre leben ſie ſo in einem kleinen Ort in den Ardennen, bis ſie Gelegenheit haben, einem Turniere zuzuſehen, das die Sehnſucht nach dem höfiſchen Leben wieder in ihnen erweckt. Sie verabreden, zuſammen nach Orléans zu ziehen, wo Girart verſuchen ſoll, die Kaiſerin zu ſprechen und durch ihre Vermittelung des Kaiſers Huld zu gewinnen. Girart beſitzt noch den Ring, den ihm die Kaiſerin bei der Verlobung gegeben hat. Am anderen Morgen iſt Karfreitag. Die Kaiſerin betet barfüßig in der Kirche abſeits vor dem Altar einer Seitenkapelle. Der Kohlenbrenner tritt leiſe neben ſie. „Dame", ſagt er, „um Gottes willen, der Wunder thut, und um der Heiligen willen, zu denen Ihr gebetet habt, und um Girarts willen, der Euer Verlobter war, flehe ich Euch an, daß Ihr mir helfet!" Die Kaiſerin antwortet: „Braver bärtiger Mann, was wißt Ihr von Girart? Was iſt aus ihm geworden?" — „Dame", erwidert er, „bei allen Heiligen, zu denen Ihr betet, und bei der Liebe Gottes, den Ihr anfleht, ſähet Ihr den Grafen Girart hier ſtehen, Königin, was würdet Ihr thun?" — „Braver bärtiger Mann", lautet ihre Antwort, „Ihr thut ſehr Unrecht, ſo in mich zu dringen. Gern gäbe ich dreißig Städte darum, wenn der Graf am Leben und in Frieden wäre und ſein Herzogtum wieder hätte." Da tritt der Kohlenbrenner ganz dicht an die Kaiſerin heran und überreicht ihr den Ring: „Sehet, ich bin jener Girart, von dem Ihr ſprecht." Als ſie aber den Ring erkennt, da wird der Karfreitag nicht mehr beachtet: ſie küßt Girart und übergibt ihn einem ihrer Leute zur Pflege. Sie fragt auch, wo ihre Schweſter ſei. Girart ſagt, daß ſie mit ihm gekommen iſt: „Nie ſah man eine Frau von ihrem Wert. Tauſendmal hätte ich mein Leben verloren, hätte ſie es mir nicht durch ihre Sanftmut, ihre Klugheit, ihre Liebe gerettet.“ Die Kaiſerin läßt darauf den Biſchof Augis kommen und durch dieſen den König bitten, er ſolle heute die Unglücklichen begnadigen, die er ihres Beſitztums beraubt und ins Elend geſtoßen habe, und allen Groll gegen ſeine Feinde ſchwinden laſſen, mögen ſie tot oder lebendig ſein. Der König gewährt dies und ſchließt Girart, den er für tot hält, ausdrücklich in die Begnadigung ein. Am erſten Oſtertag iſt er ſehr überraſcht, den Totgeglaubten lebend zu ſehen; er verleiht ihm den ebenen Teil ſeiner Grafſchaft wieder. Dann begibt ſich Girart nach Rouſſillon. Rührend wird die Freude geſchildert, die in der Burg unter den alten Dienſtmannen Girarts herrſcht, als ſie hören, daß ihr Herr zurückkehrt. Alles eilt ihm entgegen; er küßt die Leute, die er wiedererkennt. Von einigen weiteren Abenteuern können wir abſehen. Girart und Bertha ſtiften Kirchen und Klöſter und leben ganz der Mildthätigkeit und dem Wohl ihres Landes. Sie werden ſchließlich in der Abtei Vézelay begraben.

Die Chanſon beruht auf denſelben hiſtoriſchen Ereigniſſen wie „Girart von Vienne“ (vgl. S. 38). Graf Girart kommt von 819—870 urkundlich vor, lebte alſo nicht unter Karl Martell, ſondern unter Karl dem Kahlen. Er hatte ausgedehnte Beſitzungen in Burgund, beſonders in der Nähe von Avallon. Seine Frau hieß Bertha, wie in der Chanſon. Er focht 841 bei Fontenoy auf ſeiten Kaiſer Lothars. 856 beſchützte er den jungen Karl von Provence gegen die Begehrlichkeit ſeiner älteren Brüder. Um 860 gründete er die Klöſter Vézelay und Pothières (Côte-d'or) in Burgund. 861 ſchlug er einen Angriff Karls des Kahlen zurück, der ſeinem Neffen Karl die Herrſchaft über Provence oder Südburgund ſtreitig machen wollte. Auch nach des letzteren Tod verteidigte Girart das Land. Frau Bertha wurde von Karl dem Kahlen in Vienne belagert (870). Girart eilte zwar mit einem Hilfsheer herbei, doch mußte die Stadt ſich ergeben (Dezember 870). Girart und Bertha ſchifften ſich auf der Rhône ein und begaben ſich nach Avignon, wo ſie wahrſcheinlich bald nachher geſtorben ſind. Das Rouſſillon, nach dem Girart benannt iſt, iſt eine Burg an der oberen Seine.

Die ältere Chanſon, welche die Vorſtufe der erhaltenen bildete, kennen wir nach ihrem Inhalte aus einigen Anſpielungen, beſonders aus der Erzählung eines lateiniſchen Lebens Girarts, das am Ende des 11. Jahrhunderts in Pothières verfaßt zu ſein ſcheint. Der jüngere Dichter hat beſonders den Anfang und den Schluß freier umgeſtaltet, doch hat er Widerſprüche nicht ganz vermieden. Die beiden Schweſtern ſtammen nach dem lateiniſchen Text aus Sens, nicht aus Konſtantinopel, wohin ſie erſt der letzte Bearbeiter verſetzt hat.

Dieſer Bearbeiter, der, wie es ſcheint, Konſtantinopel aus eigener Anſchauung kannte, war ein hochbegabter Dichter, ſicher auch ein Kleriker wie Bertrant de Bar, dem er an Kunſt nicht nachſtand. Der archaiſche Zehnſilbler, mit Cäſur nach der letzten Silbe, ſtimmt merkwürdig gut zu dieſer wortkargen Sprache voll Energie und Wärme. Wir haben einen Dichter vor uns, der die Worte wägt, oft mit wenigen Strichen ein anſchauliches Bild gibt und zuweilen durch einen treffenden Ausdruck Tiefe des Gemüts und Sicherheit der Beobachtung offenbart. Die Handelnden ſind ſcharf und mannigfaltig charakteriſiert. Zahlreiche Perſonen werden in Bewegung geſetzt, jedoch der Faden nie aus der Hand verloren.

Es iſt auffallend, daß eine ſo bedeutende Dichtung keine große Verbreitung gefunden hat, woran zum Teil die eigentümliche Mundart ſchuld geweſen ſein mag, die von den litterariſchen Sprachen des Nordens und des Südens ſich unterſchied. Im 14. Jahrhundert, zwiſchen 1330 und 1334, hat ein Burgunder die ſüdpoiteviniſche Chanſon für einen franzöſiſchen Roman benutzt, den er in paarweiſe gereimten Alexandrinern abfaßte und inhaltlich auch an das lateiniſche Leben Girarts anlehnte. Er hat alſo die Angaben des lateiniſchen Textes mit denen der provenzaliſchen Chanſon verſchmolzen, und zwar ſo, daß er jenem getreuer folgt, dieſer gegenüber ſich weit größere Freiheiten geſtattet. Das Werk iſt Herzog Eudes IV. (1315—50) und der Königin Johanna (geſt. 1348) gewidmet und im Jahre 1447, wiederum mit Benutzung der lateiniſchen Lebensbeſchreibung, von Jean Wauquelin in Proſa aufgelöſt worden.

Die Chanſon „Auberi le Bourguignon“ (der Bourgogner) iſt inſofern mit „Girart von Rouſſillon“ verknüpft, als des Helden Vater Bazin nach Girarts Tod das Herzogtum Bourgogne erhalten hat. Die Dichtung iſt ſehr umfangreich. In ihren Abenteuern wiederholen ſich vielfach dieſelben Motive. Ihre hiſtoriſchen Beziehungen ſind noch nicht hinreichend aufgeklärt. Seneheut, die Tochter König Orris von Baiern, iſt wohl die hiſtoriſche Swanahild (der Name ihres Vaters iſt unbekannt), die in der Geſchichte Karl Martells eine Rolle geſpielt hat. Orri (von Ôdelrîch) könnte mit Odilo, dem Oheim der Swanahild und Vater Taſſilos, zuſammengebracht werden.

Während die Lothringerdichtung ganz und gar auf Erfindung zu beruhen ſcheint, überraſcht die dritte der Chanſons, deren in den „Lothringern“ Erwähnung geſchieht, durch ihre verhältnismäßig treue Bewahrung hiſtoriſcher Züge: „Raol von Cambrai“. In der Chanſon wird ausdrücklich angeführt, daß ſie urſprünglich von einem Zeitgenoſſen der Begebenheiten, Bertolai von Laon, verfaßt worden ſei, den wir ſomit ins 10. Jahrhundert ſetzen dürfen. Leider haben wir auch dieſe Chanſon nur noch in einer Bearbeitung des 12. Jahrhunderts.

Der Graf von Cambrai iſt mit Aalais, König Ludwigs Schweſter, verheiratet. Obgleich dieſe dem Gatten noch nach deſſen Tode einen Sohn Raol ſchenkt, überträgt der König das Lehen auf einen anderen, Giboïn von Le Mans. Sobald Raol fünfzehn Jahre alt iſt, begibt er ſich an den Hof des Königs, der ihn zum Seneſchal ernennt. Als er einige Jahre ſpäter auf Drängen ſeines Oheims, Guerri des Blonden, vom König das väterliche Lehen verlangt, verſpricht ihm Ludwig zum Erſatz das erſte Lehen, das frei werden wird.

Im folgenden Jahre ſtirbt Graf Herbert von Vermandois, und Raol erinnert den König an ſein Verſprechen. Da Herbert vier Söhne hinterlaſſen hat, will der König anfangs nicht nachgeben; ſchließlich aber tritt er Raol die Grafſchaft Vermandois ab, die freilich darum noch nicht ohne Schwertſtreich von Raol in Beſitz genommen werden kann. Bernier, Raols Knappe, der ein unehelicher Sohn Yberts, eines der Söhne Herberts, iſt, ſucht Raol vergebens von einem Angriff auf Vermandois abzuhalten. Es entſteht ein blutiger Krieg, in deſſen Verlauf das Nonnenkloſter Origny mitſamt ſeinen Inſaſſen niedergebrannt wird. Unter ihnen kommt auch Berniers Mutter in den Flammen um. Als Bernier Raol zur Rede ſtellt, wird er von ihm mit einem Lanzenſplitter geſchlagen und geht zu der Partei ſeines Vaters Ybert über. Im Verlauf des Krieges zwiſchen Raol und den Söhnen Herberts ſtoßen Bernier und Raol im Kampfe aufeinander, und als Raol die verſöhnlichen Worte Berniers höhniſch zurückweiſt, wird er von ihm im Zweikampf getötet. Die Leiche wird nach Cambrai geſchafft, wo Raols Mutter Aalais und ſeine Braut Heluïs in laute Klagen ausbrechen. Sein Neffe Gautier, der Erbe der Grafſchaft Cambrai, ſchwört, den Tod ſeines Oheims zu rächen. Ein Zweikampf, in welchem Gautier und Bernier ihre Kräfte meſſen, bleibt ohne entſcheidenden Ausgang, und als die Barone zu Pfingſten an den Hof entboten ſind, wird nicht einmal der Friede in des Königs Burg von ihnen geachtet. Auch Aalais kommt zu dem Hoffeſte; nur mit Mühe hält man ſie davon ab, Bernier mit einem Hebebaum zu bearbeiten. Der König macht vergebens einen Verſöhnungsverſuch und wird in dem Kampfe, in den dieſer ausläuft, verwundet. Jeder kehrt in ſein Land zurück, und der König rüſtet, um den ihm angethanen Schimpf zu rächen.

Hier endet der erſte Teil der Chanſon, der in der erhaltenen Geſtalt gereimt iſt. Man hat dazu eine aſſonierende Fortſetzung geſchrieben.

In ihr verlobt ſich Bernier mit Guerris Tochter und vermählt ſich nach allerlei Abenteuern mit ihr. Schließlich unternehmen die beiden Männer eine Wallfahrt nach Santiago und ſind, zurückkehrend, ihrer heimatlichen Gegend ſchon nicht mehr fern. Da, in der Nähe von Origny, ſtößt Bernier einen Seufzer aus und ſagt auf Guerris eindringliches Fragen: „An dieſer Stelle habe ich Raol getötet.“ Guerri verbirgt ſeine Rachegedanken. Am Abend aber, als ſie ihren Pferden zu trinken geben, zertrümmert er mit dem Steigbügel Bernier den Schädel. Bernier ſtirbt an den Folgen der Verwundung.

Eine ältere Erzählung, welche mit dem Schluß des erſten Teiles der Chanſon endet und ohne Zweifel auf einer älteren Faſſung der letzteren beruht, iſt uns in der Waulſorter Chronik aus dem Ende des 11 Jahrhunderts erhalten.

Da iſt Ybert der Bruder Herberts und Vormund ſeiner Söhne. Nach Raols Untergang findet am Königshof ein Zweikampf zwiſchen Gautier und Bernier ſtatt, der drei Tage ohne Entſcheidung bleibt, bis ſich der König ins Mittel legt und der Rat der Großen den Frieden herſtellt. Bernier ſtirbt bald nachher; es iſt klar, daß der zweite Teil damals noch gefehlt hat.

Die hiſtoriſchen Ereigniſſe, die zu Grunde liegen, erzählt der Chroniſt Flodoard: „943 ſtarb Graf Heribert, den ſeine Söhne bei Saint-Quentin begruben. Und als ſie hörten, daß Rodulf, der Sohn Rodulfs von Gouy, in ihr Land einfallen wollte, griffen ſie ihn an und töteten ihn, was König Ludwig ſehr betrübte.“ Guerri der Blonde, der im Gedicht einmal „von Chimay“ heißt, hatte wirklich ein Lehen im Hennegau. Ybert iſt der hiſtoriſche Egilbert, der freilich nicht zur Familie des Grafen Herbert gehörte. Auch die vier Söhne Herberts ſind hiſtoriſch; die Namen zweier (Wedon, Herbert) ſtimmen zur Geſchichte. Wie das Raolslied die hiſtoriſchen Ereigniſſe und Perſonen des 10. Jahrhunderts mit verhältnismäßig großer Treue aufbewahrt hat, ſo lebt darin auch der wilde, unbändige Geiſt jener Zeit, dem die edleren Sitten des Rittertums noch fremd waren. Das Raolslied iſt daher eins der merkwürdigſten Dokumente für die Geſchichte des Volksepos.

Zu den kleineren Geſten gehörte auch die Kreuzzugsgeſte. Der erſte Kreuzzug war das letzte Ereignis, das mächtig genug wirkte, um epiſchen Volksgeſang zu wecken. Die älteſte Chanſon dieſes Kreiſes iſt die „Chanſon von Antiochia“ (Chanson d'Antioche) von Richard dem Pilger, der gegen 1130 dichtete und wahrſcheinlich aus Flandern gebürtig war. Wir erfahren, daß er Arnulf von Ardres (geſt. 1138 oder 1139) um ein Paar Schuhe aus koſtbarem Zeug anging und für einen abſchlägigen Beſcheid ſich dadurch rächte, daß er Arnulf in der Chanſon ungenannt ließ. Richard hat den Inhalt ſeiner Dichtung hauptſächlich lateiniſchen Chroniken entnommen, der des Albert von Aachen vom Jahre 1120 und der des Tudebodus, doch auch einiges aus mündlicher Überlieferung geſchöpft.

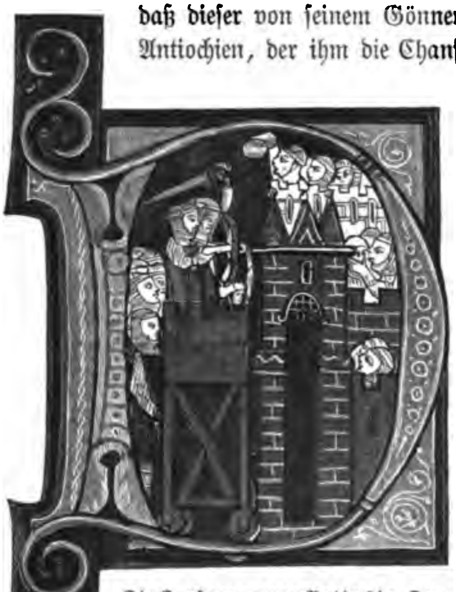
Erhalten iſt uns dieſe Chanſon nur in einer verjüngenden Umarbeitung aus der Zeit des Philipp Auguſt, der ſogenannten „Chanſon von Jeruſalem“ (Chanson de Jérusalem). Als Bearbeiter nennt ſich Graindor von Douai, der die Aſſonanzen Richards durch reine Reime erſetzte, den Alexandriner, den er anwendet, aber wahrſcheinlich ſchon in ſeiner Quelle vorfand. Die Chanſon Richards brach bald nach der Eroberung von Antiochien (ſ. die Abbildung, S. 50) ab. In der „Chanson de Jérusalem“ iſt ihr eine Fortſetzung angehängt, welche die Ereigniſſe bis nach der Eroberung von Jeruſalem und nach der Wahl Gottfrieds von Bouillon zum König des heiligen Landes weiterführt.

Auch dieſe Fortſetzung geht auf eine ältere, aſſonierende Faſſung zurück, von der noch einige Strophen in den Handſchriften ſtehen geblieben ſind; ihr Vergleich mit der ſpäteren Bearbeitung zeigt, daß der Bearbeiter Reim und Ausdruck geändert, auch neue Verſe hinzugefügt, den Inhalt der Quelle aber faſt unangetaſtet gelaſſen hat.

Die Fortſetzung unterſcheidet ſich deutlich von der „Chanson d'Antioche“ des Pilgers Richard: wenn dieſer lateiniſchen Darſtellungen folgte, hat der Fortſetzer lediglich aus lebendiger Erzählung, wohl auch aus der eigenen Phantaſie, geſchöpft; während jener faſt nur die Thaten der ariſtokratiſchen Kreiſe beſingt, läßt der Fortſetzer auch die geringeren Leute zu ihrem Rechte kommen. Er ſchreibt eine große Bedeutung den ſogenannten „Tafur“, barfuß und in Lumpen gehenden Landſtreichern, zu, die trotz ihrer unregelmäßigen Bewaffnung von den Feinden ſehr gefürchtet waren, und in deren Mitte auch ein chriſtlicher Ritter ſich kaum hineinwagte. Ein heruntergekommener Ritter oder Knappe, den die Tafur zu ihrem

König erwählt haben, und der einen Blätterkranz als Königskrone und einen Sack mit Armlöchern als Mantel trägt, zeichnet ſich in allen Schlachten aus und bewirkt im Kriegsrat, daß der Angriff auf Jeruſalem beſchloſſen wird. Er iſt der erſte, der die heilige Stadt betritt, und ſetzt mit ſeiner Hand die Krone des Königreichs Jeruſalem auf das Haupt Gottfrieds von Bouillon.

Zwiſchen die „Chanson d'Antioche“ und ihre Fortſetzung iſt ſodann eine Chanſon eingefügt worden, die man „Die Gefangenen“ (li Caitif, captivi) benennt, da ſie die Abenteuer ſechs von den Sarazenen gefangener chriſtlicher Ritter erzählt. Sie iſt faſt ganz unhiſtoriſch und mit Kämpfen gegen Drachen und fabelhafte Völker des Morgenlandes angefüllt. Auch dieſe Chanſon liegt uns nur in einer ſpäteren Umarbeitung vor. Der Bearbeiter, möglicherweiſe Graindor, teilt uns mit, daß er nach dem Tode des Verfaſſers ſchreibt, und daß dieſer von ſeinem Gönner, dem im Jahre 1149 gefallenen Raimund von Antiochien, der ihm die Chanſon aufgetragen hatte, mit einer Pfründe der Peterskirche (in Antiochien) belohnt wurde.



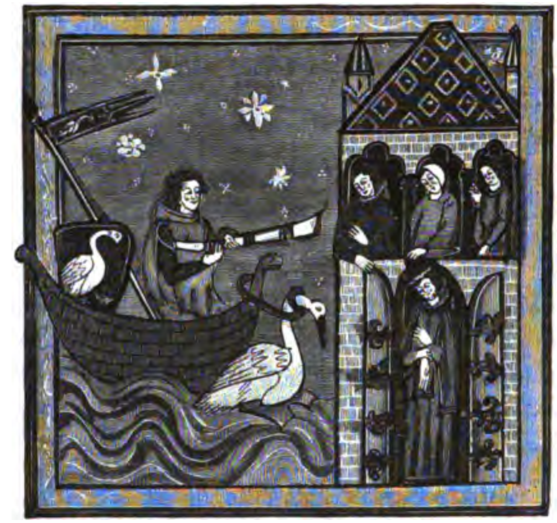
Die Eroberung von Antiochia. Darſtellung zur „Chanſon von Jeruſalem“. Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 49.

Dieſer Komplex von Kreuzzugsliedern lag in ſeiner älteren, aſſonierenden Geſtalt bereits in der Mitte des 12. Jahrhunderts vor. Er wurde dann in der zweiten Hälfte dieſes Jahrhunderts und im folgenden nach vorn durch eine Vorgeſchichte, am Ende durch eine Fortſetzung erweitert, welche die 1231 abgeſchloſſene Chronik Bernhards, des Schatzmeiſters von Corbie, als Quelle benutzt und bis an den Tod König Balduins IV. (1189) reicht. Wichtiger als dieſe Fortſetzung iſt die ſagenhafte Vorgeſchichte Gottfrieds von Bouillon und ſeiner Vorfahren.

Eine walloniſch-lothringiſche Volksſage erzählte von einer von Feinden bedrängten Herzogin, der eine Art Schutzgeiſt ihres Geſchlechts, ein Ritter in ſtrahlender Rüſtung, in einem von einem Schwan gezogenen Schiff zu Hilfe kam und ſie befreite. Der Ritter heiratet ihre Tochter, verbietet dieſer aber, nach ſeinem Namen und ſeiner Herkunft zu fragen, und wird, als ſie es dennoch thut, in dem Schwanenſchiffe abgeholt, um niemals wiederzukehren.

In der älteſten Dichtung vom „Schwanenritter“ (Chevalier au cygne) iſt es die Herzogin von Bouillon, eine Nachkommin des Renaut von Montauban, die von dem Sachſen Renier in Nimwegen bedrängt und von dem Schwanenritter Elias befreit wird (ſ. die Abbildung, S. 51). Er heiratet ihre Tochter Beatrix, ſie vor jener Frage warnend; Beatrix ſchenkt ihm eine Tochter Ida, die ſpäter die Mutter Gottfrieds von Bouillon wird. Nach ſiebenjähriger Ehe ſtellt Beatrix die verhängnisvolle Frage, und Elias nimmt Abſchied für immer, nachdem er ihr ein wunderbares Horn als Schutzheiligtum anvertraut hat. Als man ſpäter vergißt, das Horn in Ehren zu halten, und eine Feuersbrunſt ausbricht, erſcheint ein Schwan, der das Horn mit ſeinem Schnabel ergreift und aus den Flammen trägt. Als Ida mit Euſtache von Boulogne vermählt wird, träumt ſie in der erſten Nacht, ſie werde Mutter eines Grafen, eines Königs und eines Herzogs werden. Ihr zweiter Sohn, Gottfried, beſteht ein Abenteuer gleich dem, durch welches ſein Vater in die Erzählung eingeführt wurde. Dann verſetzt uns die folgende Chanſon, die man die „Jugendthaten Gottfrieds“ (Les enfances Godefroi) benennt, ins Morgenland. Die Mutter des Sultans, die alte Calabre, hat durch Zauberei in Erfahrung gebracht, welche Gefahren den Sarazenen von ſeiten der Franzoſen und der drei Brüder von Boulogne bevorſtehen. Des Sultans Sohn, Cornumarant, will nach Frankreich reiſen, ſich mit eigenen Augen von der drohenden Gefahr überzeugen und Gottfried ermorden. Er kommt nach Bouillon, aber der Herzog Gottfried iſt durch einen Abt, der am heiligen Grabe geweſen war und Cornumarant unter der Verkleidung, in der er reiſt, erkannt hat, gewarnt worden und hat Zeit, ſeine Mannen zu einer großen Parade zu verſammeln, in welcher Gottfried die Rolle des eiſernen Karl (wie bei dem Mönch von St. Gallen, vgl. S. 42) ſpielt. Cornumarant wird dadurch mit ſolcher Achtung vor dem Herzog erfüllt, daß er, der ihn als Feind hatte ermorden wollen, mit ihm Freundſchaft ſchließt.

Die Chanſon iſt, wie dieſer ganze Kreis, in dem nördlichſten Gebiet der franzöſiſchen Sprache entſtanden. Sie iſt dann von einem Dichter Renaut von Boulogne am Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts umgedichtet und bedeutend erweitert worden. Ein anderer franzöſiſcher Dichter, deſſen Werk uns verloren iſt (wir kennen ſeinen Inhalt nur aus dem Schluß von Wolframs „Parzival" und einer Stelle in dem franzöſiſchen „Perceval" des Gerbert von Montreuil), brachte die Sage vom Schwanenritter mit der Graalſage in Verbindung und machte den Schwanenritter zu einem Sohne Parzivals. Der Ritter heißt bei Wolfram Loherangrin, d. h. der Lothringer Garin, und heiratet die Fürſtin von Brabant. Ein Nachahmer Wolframs hat dies gegen 1280—90 in einer ſelbſtändigen Dichtung behandelt, aus welcher Richard Wagner den Inhalt ſeiner Oper geſchöpft hat. In Brabant ſpielt die Geſchichte auch bei Konrad von Würzburg, deſſen Erzählung ſich in der Hauptſache mit den erhaltenen franzöſiſchen Dichtungen deckt.



Die Landung des Schwanenritters. Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 50.

Das Auftreten des Schwanes, der den lichten Ritter aus dem Totenreiche heranführt, iſt dann die Veranlaſſung geworden, mit dieſer Sage eine andere in Verbindung zu bringen, die in denſelben Gegenden, in Lothringen und Wallonien, verbreitet war: das Volksmärchen von den ſieben Schwänen. Urſprünglich handelt es ſich um zwei verſchiedene Erzählungen, die jedoch, wie es ſcheint, ſchon miteinander verbunden waren, bevor man auf den Gedanken kam, den Schwanenritter zum Großvater Gottfrieds von Bouillon zu machen. Die Verbindung des Märchens mit der Schwanenritterſage iſt ſchon angedeutet in dem lateiniſchen Roman „Dolopathos", den der Lothringer Johannes von Hauteſeille um 1190 verfaßte, ohne daß hier von dem Hauſe Bouillon die Rede wäre. Die Verbindung der Schwanenſage (Cygni fabula), worunter wir wohl die Geſchichte vom Schwanenritter zu verſtehen haben, mit der Abſtammung Gottfrieds von Bouillon wird ſchon von Wilhelm von Tyrus (geſt. 1184) in ſeiner Geſchichte der Kreuzzüge als weltbekannt erwähnt, jedoch als unhiſtoriſch verworfen.

Der älteſte franzöſiſche Text, der das Volksmärchen mit der Geſchichte von Gottfrieds Geſchlecht in Zuſammenhang ſetzt, iſt die am Ende des 12. Jahrhunderts verfaßte Chanſon „Elioxe"; ſo heißt hier die Mutter der Schwanenkinder.

König Lothar, deſſen Land an Ungarn grenzt (mehr erfahren wir nicht), verirrt ſich auf der Jagd bei der Verfolgung eines Hirſches und ſchläft im Waldesdickicht ein. Eine Fee, die eine Höhle des Waldes bewohnt, findet ihn und wehrt ihm mit dem langen Ärmel ihres Kleides die Sonne ab. Als der König erwacht, iſt er von ihrer Schönheit ſo entzückt, daß er ſie um ihre Hand bittet. Sie weiß zwar als Seherin voraus, daß ſie dem König ſieben Kinder auf einmal ſchenken und dabei das Leben verlieren wird, auch daß ihre Nachkommen dereinſt jenſeit des Meeres als Könige herrſchen werden, willigt aber ein, ihn auf ſein Schloß zu begleiten und ſich mit ihm zu vermählen. Nach einiger Zeit muß der König ins Feld ziehen und ſeine Frau in der Hut ſeiner Mutter Matroſilie zurücklaſſen, welche gegen die Heirat war und die Königin mit ihrem Haß verfolgt. Die Königin beſchenkt ihren Gatten in deſſen Abweſenheit mit ſechs Knaben und einem Mädchen, die alle eine goldene Kette um den Hals tragen, und ſtirbt. Matroſilie befiehlt einem Knecht, die Kinder, die ſie in zwei Körbe gepackt hat, im Walde auszuſetzen; aus Mitleid legt er ſie aber an einer Einſiedelei nieder, deren Inſaſſe ſie großzieht. Als Lothar aus dem Kriege wiederkehrt, berichtet ihm ſeine Mutter, Elioxe haben ſieben geflügelte Drachen zur Welt gebracht, die durch das offene Fenſter entflogen ſeien. Nach ſieben Jahren erzählt ein Bote, der zufällig bei dem Einſiedler übernachtet hat, der Matroſilie von den ſieben Kindern mit den Goldketten um den Hals und erhält den Auftrag, ihnen die Ketten abzunehmen und ihr zu überbringen, was ihm auch mit den Ketten der ſechs Brüder gelingt, während die Schweſter ihre Kette behält. Beim Erwachen verwandeln ſich die ſechs Brüder in Schwäne und laſſen ſich in einem Waſſer nahe dem Königsſchloſſe nieder. Als Lothar den goldenen Fuß eines Trinkgefäßes zerbricht, läßt Matroſilie eine der Ketten durch einen Goldſchmied einſchmelzen und einen neuen Fuß daraus anfertigen. Die Schweſter erbettelt am Königshofe täglich ihr Brot, um es mit den Schwänen zu teilen. Der König, dem dies Gebaren auffällt, erfährt von dem Mädchen, was es über ſich und die Brüder weiß, ſchöpft Verdacht gegen ſeine Mutter und bringt dieſe mit Gewalt zu einem Geſtändnis. Fünf Ketten ſind noch da, die, den Schwänen um den Hals gelegt, dieſe in Menſchen verwandeln. Der, deſſen Kette eingeſchmolzen war, muß Schwan bleiben.

Der Verfaſſer, der den Spielleuten wohl will und an ihren muſikaliſchen Aufführungen Gefallen findet, dabei aber auch theologiſche Intereſſen verrät, war vielleicht, nach einer anſprechenden Vermutung Gaſton Paris', ein Kleriker, der das Studium mit dem Spielmannsgewerbe vertauſcht hatte. Er nimmt an ſeiner Erzählung einen gemütvollen Anteil und weiß ſie durch anſchauliche Schilderungen und durch das Einſtreuen von allerlei realiſtiſchen Zügen zu beleben. Der auch an ſich anmutige Märchenſtoff hat noch andere Schriftſteller des franzöſiſchen Mittelalters zur Bearbeitung gereizt. In einer, die faſt ſo alt wie die ſoeben analyſierte Dichtung iſt, heißt die Mutter der Schwanenkinder Beatrix; in einer anderen, deren Inhalt wir nur aus einer ſpaniſchen Erzählung kennen, heißt ſie Iſomberte.

Alle Gedichte des Kreuzzugscyklus ſind in Alexandrinerlaiſſen gedichtet. Manche wollen dieſen ganzen Kreis nicht mehr den Chanſons de geſte, ſondern den Romanen zuzählen. Zwiſchen dieſen Benennungen beſteht keine feſte Grenze, und der Begriff der Chanſon de geſte hat je nach der Auffaſſung deſſen, der ihn gebraucht, einen ſehr verſchiedenen Umfang. Am ſicherſten verdienen die Bezeichnung die alten Chanſons hiſtoriſchen Urſprungs: trotz der Umarbeitungen, die ſie erfahren haben, dürfen ſie als Zeugen einer entſchwundenen Litteraturepoche gelten, die das 9. bis 11. Jahrhundert umfaßt. Wenn wir die zu Grunde liegenden Ereigniſſe nach ihrer hiſtoriſchen Jahreszahl ordnen, ſo erhalten wir folgende Reihe, die aber auf Vollſtändigkeit keinen Anſpruch erheben ſoll:

604, Weihnachten. Schlacht bei Stampae an der Loa: der burgundiſche Majordomus Bertoald wird von dem Heere des Frankenkönigs Chlothar II. getötet (Chlothars Sachſenkrieg).
718 Karl Martel wird von Raginfred und Chilperich verfolgt (Karl Mainet). Eudo von Waſconien kämpft gegen Karl Martel (Renaut de Montauban).
737 Schlacht bei Narbonne unter Karl Martel (Die Narbonner, Die Jugendthaten Wilhelms).
um 768 Wilhelm an Karls Hof (Die Narbonner, Die Jugendthaten Wilhelms).
771—774 Autcharius geleitet Karlmanns Witwe mit ihren beiden Söhnen zu Deſiderius und wird in Verona belagert (Ogier).
778 Schlacht bei Ronceval (Roland). Karls Sachſenkriege (Guiteclin).

790 und 814 Krönung Ludwigs.
793 Schlacht am Orbieu (Die Narbonner).
841 Schlacht bei Fontenoy (Lohier und Mallart).
864 Der Königsſohn Karl wird von Albuin verwundet (Huon von Bordeaux).
870 Girart wird in Vienne von Karl dem Kahlen belagert (Girart von Rouſſillon, Girart von Vienne).
881, 3. Auguſt Schlacht bei Saucourt (Iſembart).
vor 918 Wilhelm der Fromme legt ſeinen Schild im Kloſter Brioude nieder (Mönchsleben Wilhelms).
943 Die Abtei Origny wird von Raol in Brand geſteckt (Raol von Cambrai).
1096—1099 erſter Kreuzzug (Die Gefangenen, Die Eroberung von Jeruſalem).

Dieſer Gruppe ſind zunächſt diejenigen Dichtungen anzureihen, welche auf Lokalſagen ohne ſicheren hiſtoriſchen Hintergrund beruhen. Hierher wären die oben beſprochenen Chanſons aus dem Wilhelmskreiſe zu rechnen, welche die Einnahme von Orange und die Schlacht auf Aliſcans erzählen, ſowie die Legenden in Wilhelms Mönchsleben.

Eine andere Gruppe bilden ſolche Chanſons, die als Nachahmungen der in den hiſtoriſchen Chanſons gegebenen Motive zu bezeichnen ſind und Schlachten, Zweikämpfe, Belagerungen u. dgl. erzählen. Die in dieſen Chanſons wirkenden Motive ſind von den Dichtern mehr oder weniger frei erfunden und willkürlich auf die traditionellen Helden angewandt worden. Dahin gehören wahrſcheinlich die „Belagerung von Barbaſtre“, „Guibert d'Andernas“, das „Mönchsleben Rainoarts“, „Gaydon“, „Gui von Bourgogne“.

Eine vierte Gruppe wendet Volksſagen, die mit den Helden des franzöſiſchen Epos urſprünglich gar nichts zu thun haben und zum Teil in eine weit frühere Zeit hinaufreichen, auf die epiſchen Helden an. Hier ſind die Motive von vornherein gegeben, der Dichter braucht nur die Namen der bekannten Sagenhelden einzuſetzen oder genealogiſche Anknüpfungen an dieſe Helden herzuſtellen. Dahin gehört „Karls Reiſe“, der zweite Teil von „Aimeri von Narbonne“, die „Wagenfahrt nach Nimes“, „Elioxe“, der „Schwanenritter“, Teile vom „Mönchsleben Wilhelms“, „Anſeïs von Cartage“, „Bertha mit den großen Füßen“.

Nicht alle Chanſons fügen ſich dieſer Einteilung ohne weiteres. Einige zerfallen in zwei oder mehr Teile, welche verſchiedenen Gruppen angehören. So iſt „Foucon de Candie“ in ſeinem erſten Teile eine Variante des Ausgangs von „Aliſcans“, in ſeinem zweiten aber ein Roman, der mit dem Wilhelmskreiſe nur ganz loſe verbunden iſt und an dieſen Kreis vielleicht nur anknüpft, um auf dieſe Weiſe das Intereſſe des Leſers an dem Inhalt zu ſteigern. Eine beſondere Stellung nimmt das Lothringerepos ein. „Garin“ iſt unter den unhiſtoriſchen Chanſons die bedeutendſte, wenn, wie es den Anſchein hat, die großartige Motivierung dieſer Dichtung weder als Nachahmung noch als Übertragung von fremden Sagen zu erklären iſt. Die Chanſon ſcheint hierin faſt allein zu ſtehen.

Man könnte die unterſchiedenen Gruppen kurz als hiſtoriſche, lokalſagenhafte, imitierende oder nachahmende, adaptierende oder anpaſſende Chanſons bezeichnen. Zwei geradezu typiſche Vertreter der letzten Gruppe bilden einen kleinen Cyklus für ſich: „Ami und Amile“ und „Jourdain von Blaivies“; ja, ſie würden gar nicht zu den Chanſons de geſte gehören, wenn ſie, wie man, vielleicht ohne Grund, annimmt, direkte Bearbeitungen lateiniſcher Erzählungen ſind.

Ami, aus der Auvergne, und Amile, aus dem Berri ſtammend, ſehen einander zum Verwechſeln ähnlich und verbinden ſich in treuer Freundſchaft. Der tückiſche Hardré, der ihnen nicht wohl will, vermählt gleichwohl ſeine Nichte Lubias dem Ami und verſchafft dieſem die Grafſchaft Blaivies (das heutige Blaye). Zwei Jahre hat Ami in Blaye gewohnt, da entſchließt er ſich, nach Paris an des Kaiſers Hof zu reiſen. Er trifft dort Amile, der bei dem Kaiſer hoch in Gunſt ſteht und Seneſchal iſt. Er bleibt lange genug dort, um beobachten zu können, wie auch Beliſſent, des Kaiſers Tochter, ſeinem Freunde wohl will. Nach ſiebenjähriger

Abweſenheit beſchließt er, nach Blaye zurückzukehren, warnt jedoch beim Abſchied den Freund vor zweierlei: dem alten Hardré zu vertrauen und ſich durch Beliſſents Schönheit berücken zu laſſen. Beide Lehren bleiben unbeachtet Des zudringlichen Entgegenkommens der Kaiserstochter erwehrt ſich Amile nicht. Hardré erfährt, daß der Seneſchal in dieſem Punkte das Vertrauen ſeines kaiſerlichen Herrn nicht gerechtfertigt hat, klagt ihn an und will die Wahrheit ſeiner Ausſage im gerichtlichen Zweikampf darthun. Amile iſt in Verlegenheit. Er eilt nach Blaye und trifft ſchon unterwegs Ami, der, die Gefahr des Freundes ahnend, nach Paris aufgebrochen war. Sie verabreden, daß Amile den Weg nach Blaye fortſetzen und, auf ſeine Ähnlichkeit mit Ami bauend, in deſſen Hauſe als Herr walten ſoll, während Ami, der ſich mit gutem Grunde des zur Laſt gelegten Vergehens unſchuldig nennen darf, von allen für Amile gehalten, den Zweikampf beſtehen ſoll. So geſchieht's. Hardré wird beſiegt und getötet. Ami, den auch der Kaiſer für ſeinen Seneſchal hält, kann nicht umhin, die ihm angetragene Hand der Beliſſent anzunehmen. Dann aber kehrt er heim nach Blaye. Amile hat dort als Ami gewaltet, jedoch nur diejenigen Rechte ſich angemaßt, deren Ausübung den Freund nicht kränken konnte. Zur Strafe aber für die Täuſchung, deren Ami ſich ſchuldig gemacht hat, ſchickt ihm der Himmel eine furchtbare Krankheit, den Ausſatz. Lieblos läßt ihn Lubias durch zwei Knechte nach Italien bringen; er wendet ſich von da nach Bourges, um bei ſeinen Verwandten Pflege zu ſuchen, doch wollen ihn dieſe nicht kennen. Der von der Gattin und den Brüdern Verſtoßene findet dann in Riviers bei Amile freundliche Aufnahme. Eines Nachts verkündet ihm im Traum ein Engel, wenn Amile ſeine beiden kleinen Söhne töte und ihn mit dem Blut der Kinder abwaſche, würde er vom Ausſatz befreit werden. Amile führt dieſe ſchreckliche Anweiſung aus, der Freund geneſt, und durch ein Wunder kehrt das Leben in die Kinder zurück. Am Schluß der Chanſon unternehmen die beiden Freunde eine Pilgerfahrt ins Heilige Land und ſterben auf der Rückkehr gleichzeitig in Mortara.

Von der Geſchichte gibt es auch lateiniſche Darſtellungen: eine in Proſa ſteht in Handſchriften des 12. Jahrhunderts, eine in gereimten Diſtichen, von Radulf Tortarius, iſt um 1100 verfaßt. Auch in den wichtigſten Eigennamen ſtimmen dieſe Texte unter ſich und mit der Chanſon de geſte überein. Wo ſie von einander abweichen, erklärt ſich dies am natürlichſten mit der Annahme, daß die Chanſon in einer von der erhaltenen mehrfach abweichenden Geſtalt im 11. Jahrhundert vorhanden war, und daß dieſe ältere Vorſtufe die Vorlage der lateiniſchen Texte gebildet hat. Der Name Amelius in den letzteren weiſt auf eine volkstümliche Umgeſtaltung von Ämilius hin. Der Tod der beiden Freunde in Mortara wird im „Ogier" in die Handlung verflochten, und in den „Lothringern" tritt ein Miles von Blaye auf. Alles dies deutet darauf hin, daß dieſe Freundſchaftsſage mit ihren ergreifenden Schickſalen und ſeeliſchen Konflikten das Werk eines franzöſiſchen Dichters aus dem 11. Jahrhundert iſt, das wir leider nur in einer Bearbeitung des folgenden Jahrhunderts leſen können. Die Namen Ami (Freund) und Amile, mit beabſichtigtem Gleichklang, ſcheinen ferner den Beweis zu liefern, daß die Sage urſprünglich namenlos erzählt wurde. Stammt ſie aus dem Morgenland, wie mit Grund vermutet wird, ſo müſſen wir die Sicherheit bewundern, mit der ſie an die abendländiſchen Lebensbedingungen angepaßt iſt.

Die Chanſon beſteht aus aſſonierenden Zehnſilblerlaiſſen, deren jede mit einem reimloſen weiblichen Sechsſilbler abſchließt, wie ſonſt nur eine Anzahl Chanſons aus dem Wilhelmkreiſe und die direkt an „Ami und Amile" anknüpfende Chanſon, welche den Enkel des Ami, „Jourdain de Blaivies", zum Helden hat. Hier ſind, mit demſelben Geſchick wie im „Ami", und wohl von demſelben Dichter, die Hauptereigniſſe des lateiniſchen Romans „Apollonius von Tyrus" in die Form einer Chanſon de geſte gegoſſen. Der lateiniſche „Apollonius" iſt um 500 wahrſcheinlich einem griechiſchen Originale nacherzählt.

Die franzöſiſchen Epen haben auch jenſeits der Grenzen Frankreichs Anklang gefunden, beſonders in Spanien, Italien, Deutſchland, Holland, England und Skandinavien. Die Spanier kleideten den Inhalt einiger Chanſons in die Form der Romanze und ſtellten ihren Nationalhelden Bernardo del Carpio Roland gegenüber, um ihn als Beſieger des fränkiſchen

Helden feiern zu können. In Oberitalien wurde das franzöſiſche Epos in einer wunderlichen Miſchſprache, die man Francovenezianiſch nennt, geſungen und bis ins 14. Jahrhundert hinein in ſelbſtändigen Dichtungen in Laiſſenform nachgeahmt. Noch üppiger wucherten die Nachahmungen der Italiener in der Form der Oktave, bis dieſer Litteraturzweig in der unnachahmlichen Grazie des „Raſenden Roland“ ſeinen Höhepunkt fand. In Deutſchland wird die Reihe der Überſetzer vom Pfaffen Konrad eröffnet. Noch eifriger zeigten ſich die Niederländer; doch ſcheint das Auftreten Maerlants gegen dieſe Litteratur wenigſtens den Erfolg gehabt zu haben, daß man die Handſchriften zerſtörte und nur dürftige Bruchſtücke der Dichtungen auf die Nachwelt kommen ließ. Was uns England hinterlaſſen hat, iſt von viel geringerem Wert als die im 13. Jahrhundert in Norwegen hergeſtellte Karlamagnus-Saga, die durch das Alter ihrer aus England bezogenen Vorlagen und durch die Treue, mit der ſie ihnen folgt, für die Geſchichte des Epos unter allen fremdſprachlichen Bearbeitungen als die bedeutendſte erſcheint.

Nach dieſem Überblick über die wichtigſten Chanſons de geſte betrachten wir noch kurz die Entwickelung des franzöſiſchen Volksepos im allgemeinen. Der Höhepunkt des Epos iſt in dem „Rolandslied“, den „Lothringern“, den Gedichten des Bertrant de Bar zu ſehen; es handelt ſich alſo um die Zeit vom Ende des 11. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts. Unter dem Dichter des „Roland“ denken wir uns gern einen ernſten, ausgereiften Mann, der mit Vaterlandsliebe und religiöſer Begeiſterung auch äſthetiſchen Sinn und eine hochherzige Objektivität verbindet. Der Dichter der „Lothringer“ iſt ein Meiſter der Realiſtik, der den Reiz des Wunderbaren verſchmäht und uns zwingt, an die von ihm erfundenen Begebenheiten zu glauben, was anderen Chanſondichtern, auch wo ſie hiſtoriſch Wahres berichten, in der Regel weit ſchlechter gelungen iſt. Bertrant de Bar wird noch im Jünglingsalter geſtanden haben; er iſt voll Übermut, aber von hochherziger Geſinnung und poetiſcher Kraft. Daß er ein Kleriker geweſen iſt, würde ohne ſeine beſtimmte Angabe niemand vermuten.

Neben den Höhen blicken wir ſchon früh in die Thäler, und das 12. Jahrhundert läßt ſchon Zeichen des Niedergangs erkennen. Am nachteiligſten hat auf das Epos der reine Reim eingewirkt, der ſchon, ziemlich im Anfang des 12. Jahrhunderts, in der Normandie in „Aſpremont“ annähernd durchgeführt iſt. Der gewandte, aber im Gegenſatz zu Bertrant platte und alltägliche Herbert le Duc verlegt bereits den Schwerpunkt der Kunſt in äußere Glätte und erfindet einen Abenteuerroman, der ſich von dem Geiſt des alten Epos entfernt. Die Einflüſſe der Arthurromane, die ſich ſeit dem Ende des 12. Jahrhunderts geltend machen, tragen dazu bei, die Würde des Epos herabzuſetzen. Im 13. Jahrhundert verdient Adenet mit ſeinem Verſuch, die alten epiſchen Stoffe noch einmal für die höfiſchen Kreiſe zu beleben, Anerkennung. Leider waren jedoch die meiſten Bearbeiter des 13. Jahrhunderts weit ungeſchickter als er. Die ſtrenge Durchführung des Reims machte ihren Ausdruck ſchablonenhaft hölzern. Das den Reim tragende zweite Versglied beſtand faſt durchgehends aus bloßen Flickworten, und da in den langen Laiſſen der Reim viel ermüdender wirken mußte als die Aſſonanz, wandten ſich die höheren Kreiſe faſt ganz von dieſer Dichtungsart ab. Der Zehnſilbler war mehr und mehr durch den Alexandriner verdrängt worden, der dadurch, daß er in zwei metriſch gleiche Glieder zerfiel, wiederum die Eintönigkeit vermehrte. Die ſpäter entſtandenen Gedichte, wie die der Geſte Doon (doch mit Ausnahme des „Ogier“) und der Kreuzzugsgeſte, ſind faſt ſämtlich in Alexandrinern abgefaßt. Daß man im 14. Jahrhundert die viële als Begleitinſtrument durch die cifonie erſetzte (vgl. S. 23), mußte dem Vortrag der Epen vollends eine unerträgliche Eintönigkeit verleihen.

III. Die Litteratur der Provenzalen.

1. Boëthius.

Eine Kunſtpoeſie iſt auf romaniſchem Boden zuerſt in Südfrankreich aufgeblüht. Nächſt Spanien war dieſes Land von allen außeritaliſchen Provinzen zuerſt romaniſiert worden, und keines dürfte ſo nachhaltig den Einfluß der römiſchen Kultur erfahren haben. Daß es die Lieblingsprovinz der Römer war, beſagt ſchon ſein Name: Provincia, Provence. Auch durch die finſteren Jahrhunderte hindurch, welche der Völkerwanderung folgten, war hier mehr von antiker Bildung übriggeblieben als vielfach anderswo. Einzelne Städte erhielten ſich ihre freilich mit der Zeit umgeſtaltete römiſche Gemeindeverfaſſung bis in die Karolingerzeit und weiterhin. In den feineren Geſellſchaftskreiſen waren beſtimmte Anſchauungen und Formen des Verkehrs ausgebildet, die bei dem lebhaften Naturell und regſamen Geiſt der Südfranzoſen bald zum Entſtehen einer Kunſtpoeſie führen mußten.

In die Mitte des 10. Jahrhunderts wird das älteſte provenzaliſche Gedicht, der ſogenannte „Boëthius“, geſetzt. Das Gedicht, das in Vers 258 plötzlich abbricht, iſt in Zehnſilblern geſchrieben, die durch die Aſſonanz zu Laiſſen verbunden ſind; doch zeigt ſich bereits das Beſtreben, den Vollreim durchzuführen. Die Mundart ſcheint nach der Auvergne zu weiſen. Die im Anfang des 11. Jahrhunderts entſtandene Handſchrift iſt im Benediktinerkloſter Fleury-ſur-Loire gefunden worden; ſie wird jetzt in Orléans aufbewahrt.

„Solange wir jung ſind“, beginnt das Gedicht, „reden wir jungen Leute von großer Thorheit infolge unſeres kindiſchen Alters; denn wir denken nicht an den, durch den wir zu leben hoffen.“ Boeci war Graf von Rom und ſtand bei dem Kaiſer hoch in Gunſt. Als aber nach des Kaiſers Tode Teiric (Theoderich) den Thron beſtieg, der nicht an Gott glaubte, wollte Boeci dieſen nicht anerkennen; er wagt es, ihn in einer Rede zu tadeln. Durch eine Hinterliſt, die Teiric ins Werk ſetzt, wird Boeci unſchuldig verurteilt und ins Gefängnis geworfen. Dort verharrt er weinend im Gebet und bereut ſeine Sünden. „Viel gilt das Gute, das der Menſch in der Jugend thut“, ſagt er zu ſich; „denn Gott belohnt ihn dafür im Alter und nimmt ihn dereinſt zu ſich. Wohl dem, der in der Jugend leiden muß und, wenn er alt iſt, ſich wohl fühlen darf; ihm hat Gott die Strafe vorweggegeben. Wer aber in der Jugend der Ehren genießt und an Gott nicht denkt, wird ſich ſpäter unglücklich fühlen.“ Während Boeci ſo ſeine Sünden beklagt, erſcheint ihm eine weibliche Geſtalt. Von ihrer Anweſenheit wird der ganze Kerker erleuchtet. Wenn ſie will, kann ſie ſich klein machen; aber wenn ſie ſich aufrichtet, ragt ſie mit dem Haupte über die Wolken empor und ſchaut des Himmels Glorie. Sie ſieht den Menſchen ins Herz, mögen ſie noch ſo fern ſein. Auf dem Saum ihres Gewandes ſteht ein *Π* (*πρᾶξις*, die That), welches das praktiſche, irdiſche Leben, am oberen Rande ein *Θ* (*θεωρία*, das Beſchauen), welches das theoretiſche (beſchauliche) Leben, das himmliſche Geſetz bedeutet. Die beiden Buchſtaben ſind durch eine Leiter verbunden, auf der hunderttauſend Vögel emporſteigen. Die oben anlangen, ändern ſogleich ihre Farbe und ſind mit dem Fräulein in großer Liebe vereint. Die Stufen der Leiter beſtehen aus chriſtlichen Tugenden, die einzeln aufgezählt werden. Die Vögel, die zum *Θ* hinaufgelangen, ſind gute Menſchen, die ihre Sünden gebüßt haben. Die Vögel, die unterwegs umkehren, ſind Menſchen, die der Tugend untreu geworden ſind. Das Fräulein hält ein brennendes Buch in der rechten Hand, das die göttliche Gerechtigkeit, in der linken ein königliches Zepter, das die irdiſche Gerechtigkeit bedeutet.

Für Boecis Leben bis zur Einkerkerung iſt eine „Vita Boëthii“ (Lebensbeſchreibung des Boëthius), für das folgende das Hauptwerk des Boëthius, die „Consolatio philosophiae“ (Troſt der Philoſophie), benutzt. Während aber die weibliche Erſcheinung bei Boëthius die Philoſophie bedeutet, iſt ſie bei dem Provenzalen ein Symbol der chriſtlichen Weisheit, denn nach einer im Mittelalter weitverbreiteten Meinung war Boëthius Chriſt. Auch die Leiter findet ſich bei Boëthius, aber die Vögel und die ganze Deutung der Allegorie ſind erſt von dem provenzaliſchen Dichter hinzugefügt. Man vermutet, daß das Gedicht bald vor dem Schluß abbricht, da die Hauptlehre, das Aufſtreben zu Gott, ſchon hinreichend dargelegt iſt. Die Dichtung erinnert an die altfranzöſiſche Allegorie, welche an das Hohe Lied anknüpft. Sie iſt wie dieſe unvollendet, übertrifft ſie aber an Gewandtheit der Sprache und des Gedankens.

Der „Boëthius“ iſt das einzige provenzaliſche Gedicht, das der Troubadourpoeſie vorausliegt, die den Weltruf der provenzaliſchen Litteratur begründen ſollte.

2. Die Troubadours bis zu Bernhard von Ventadour.

Ein franzöſiſcher Chroniſt des 13. Jahrhunderts (Mouſket, im Jahre 1243) erzählt, daß Karl der Große, als er die eroberten Länder unter ſeine Getreuen verteilte, die Provence den Muſikern und Spielleuten gab. Daher kommt es, fügt Mouſket hinzu, daß den Provenzalen die Anlage für Melodie und Geſang angeboren iſt, und daß ſie hierin andere Völker hinter ſich laſſen. Wir ſehen aus dieſen Worten, daß man damals auf dem Gebiet der lyriſchen Poeſie den Provenzalen den Vorrang zuerkannte, und das war nicht nur in Nordfrankreich der Fall: in Italien, Spanien und Deutſchland verehrte man in den Troubadours die Meiſter des Minneſangs, und die lyriſche Dichtung wenigſtens der romaniſchen Länder iſt vielfach erſt durch den Einfluß der provenzaliſchen Poeſie ins Leben gerufen worden.

Der älteſte Troubadour, von dem wir wiſſen, war Herzog Guilhem IX. von Aquitanien, als Graf von Poitou Guilhem VII. Sein Großvater, Herzog Guilhem VII. von Aquitanien, war ein Mann, der Genuß darin fand, bis tief in die Nacht hinein über Handſchriften zu grübeln, der auch mit dem gelehrten Fulbert von Chartres über theologiſche Fragen in Briefwechſel ſtand. Sein Vater, Herzog Guilhem VIII., war ein ſehr thätiger und energiſcher Fürſt, als Politiker und als Feldherr gleich hervorragend. Als er ſich anſchickte, mit den Waffen in der Hand die Gascogne ſeinen Ländern hinzuzufügen, berief er ſich mit Nachdruck auf das Breviarium des Alarich, welches er für das in jenen Gegenden ausſchließlich geltende Recht erklärte. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die provenzaliſche Überſetzung dieſes Rechtsbuches, deren Text heute verſchollen iſt, damals (1062) auf ſeinen Befehl angefertigt worden iſt. Der Herzog war in Frankreich nächſt dem König, ſeinem Lehnsherrn, der mächtigſte Fürſt. Eine Schweſter Guilhems VIII., Agnes, war mit dem deutſchen Kaiſer Heinrich III. verheiratet, ſeine Frau, Aldiart, eine Enkelin König Roberts von Frankreich.

Herzog Guilhem IX., der Troubadour, wurde am 22. Oktober 1071 in Poitiers geboren. Über ſeine Jugend wiſſen wir nichts. Er trat 1086 nach dem Tode ſeines Vaters die Regierung an. Am erſten Kreuzzug beteiligte er ſich zunächſt nicht, da er im Begriff ſtand, die Grafſchaft

Toulouſe für ſich in Anſpruch zu nehmen, und hierbei mit Waffengewalt vorgehen mußte. Nachdem er ſeinen Zweck erreicht und Toulouſe von 1098—1100 beſetzt gehalten hatte, ſtellte er ſich im Jahre 1100 an die Spitze eines Kreuzfahrerheeres und führte dieſes auf dem Landwege nach Konſtantinopel und von da über den Bosporus nach Kleinaſien. Dort zerſtreute ſich infolge ſchlechter Verpflegung und Waſſermangels Guilhems Heer, als es mit den Sarazenen handgemein werden ſollte. Der Herzog ſelbſt entkam und mußte mit nur ſechs Gefährten, kümmerlich das Brot erbettelnd, den Weg bis Antiochia zurücklegen, wo Tancred ihnen für den Winter gaſtliche Aufnahme gewährte. Guilhem ging von da im Frühjahr 1102 als ſchlichter Pilger nach Jeruſalem, und da er ſich ſcheute, ohne Gefolge in Paläſtina aufzutreten, ſchiffte er ſich in Joppe ein, wurde aber von einem Sturm wieder an die kleinaſiatiſche Küſte verſchlagen. Erſt der zweite Verſuch einer Rückkehr gelang im Jahre 1103. Von Guilhems Kriegen und Fehden in Frankreich dürfen wir abſehen. Er ſtarb am 10. Februar 1127.

Guilhem war ein ſtattlicher, ſchöner Mann, von wahrhaft beſtrickendem Weſen; lebhaft und witzig, ja unerſchöpflich an Scherzen und Schwänken, nahm er leicht für ſich ein und konnte beſſer als mancher Spaßmacher von Beruf die höfiſche Geſellſchaft unterhalten. Mit Behagen pflegte er dann auch die Abenteuer ſeiner ſo unglücklich verlaufenen Kreuzfahrt in ſcherzhaftem Ton in Verſen zu beſingen. Er war dreimal verheiratet. Ob er mit einer vierten Frau (Amalberge), die jedenfalls ſeine Geliebte war, auch getraut wurde, ſteht nicht feſt. Sicher hat er zu ſeinen kriegeriſchen Unternehmungen manches galante Abenteuer hinzugefügt. Mancherlei Anekdoten werden von dem tollen Grafen berichtet. Als ihm der Biſchof von Angoulême ins Gewiſſen redete und ihn dringend erſuchte, die Amalberge ihrem Gatten zurückzugeben, antwortete er dem kahlköpfigen alten Herrn: „Eher wirſt du dir das Haar in die Stirne kämmen!“ Als er dann exkommuniziert werden ſollte und der Biſchof von Poitiers in der Kirche die Exkommunikationsformel verlas, drang er aufwallend mit dem Schwerte auf ihn ein, beſann ſich aber eines anderen und ſagte: „Ich haſſe dich zu ſehr, um dich mit meiner Hand ins Paradies zu ſchicken!“ Noch im 13. Jahrhundert erzählte man von dem Grafen, der der ärgſte Frauenverführer geweſen ſei; man wußte noch, daß er in den Waffen gewandt und freigebig war und trefflich dichten und ſingen konnte, und daß er lange die Welt durchzog, um Frauen zu berücken.

Ein Dichter des 13. Jahrhunderts, vielleicht ein franzöſiſch ſchreibender Provenzale, nennt ihn Joufroi de Poitiers (ſein Vater hatte dieſen Namen bis zur Thronbeſteigung geführt) und erzählt von ihm galante Abenteuer, die, wenn ſie auch nicht hiſtoriſch ſind, doch zu ſeinem hiſtoriſchen Charakter ſtimmen. Daß unter Joufroi wirklich Guilhem IX. gemeint iſt, geht deutlich daraus hervor, daß der Dichter die Frau des Grafen Amauberjon und ihren Vater Alfons von Toulouſe nennt. Offenbar iſt hier Guilhems Frau Philippa, eine Tochter des Grafen Alfons, mit der Geliebten Guilhems, Amalberge (in den Chroniken Malbergio), verwechſelt.

Erhalten ſind uns elf Lieder unter Guilhems Namen. Fünf ſind von einer Ausgelaſſenheit und Derbheit, die aller Beſchreibung ſpottet. Eins iſt eine Romanze, jedoch inhaltlich eher als Schwank zu bezeichnen. In einem werden zwei Damen mit Pferden verglichen, die nicht nebeneinander in demſelben Stalle ſtehen wollen, und von denen der Dichter daher eins abzugeben wünſcht; er weiß nur nicht, welches. In zweien ſpricht er ſich gegen die ſtrenge Bewachung der Frauen aus, durch die eiferſüchtige Eheherren damals einer Untreue zuvorkommen wollten. Heinrich von Morungen hat dieſes Thema in Nachahmung Guilhems deutſch behandelt. In einem Gedichte zählt Guilhem ſeine Künſte auf, unter denen Leiſtungen im Verkehr mit der Frauenwelt im Vordergrund ſtehen. Von den übrigen ſechs Gedichten iſt eins etwas wunderlichen Inhalts. Er will es zu Pferd im Schlaf gedichtet haben, unter dem Bann eines Zaubers; er ſchildert darin einen Zuſtand voller Widerſprüche, eine Art Hypnoſe. Offenbar ſoll damit eine verliebte Stimmung beſchrieben ſein, die kein ſicheres Ziel hat; denn die Liebſte, die er beſingt, kennt er ſelbſt nicht.

Vier ſind Minnelieder von einer einfachen, anmutigen Sprache. In einem klagt er über die Erfolgloſigkeit ſeiner Bitten; doch tröſtet er ſich damit, daß gute Geſinnung ans Ziel führt, wenn man geduldig ausharrt. Er knüpft daran Lehren, wie ein Liebender gegen jedermann ein artiges Benehmen zeigen müſſe. Von einem anderen ſei eine Probe (frei nach Diez) hier mitgeteilt.

Ihr muß ſich jede Wonne neigen,
die Macht ihr dienen weit und breit
ob ihrer holden Freundlichkeit,
dem milden Blick auch, der ihr eigen.
Den wandelt nicht der Zeiten Reigen,
dem ſie ihr Herz in Liebe weiht. . .

Da es nichts Schönres gibt im Leben,
kein Mund es ſagt, kein Aug' erblickt,
behalt' ich ſie, die mich beglückt,
um mir die Seele zu erheben
und friſche Kraft dem Leib zu geben,
daß ihn das Alter nimmer drückt.

Er wagt nicht, ihr einen Boten zu ſenden noch ihr perſönlich ſeine Liebe zu geſtehen, erhofft aber das Beſte von ihrer Güte. Dann wieder klagt er, daß ſie ihn prüfen wolle, ob er ſie auch wirklich liebe; doch werde er ſich dadurch nicht beirren laſſen, ſondern er ergebe ſich ihr ſo ganz, daß ſie ihn in ihre Urkunde eintragen könne; denn ohne ſie könne er nicht leben. Es ſcheine ja, als wolle ſie Nonne werden. Ohne ihre Hilfe werde er bald dem Tod verfallen, wenn ſie ihn nicht küſſe in der Kammer oder unter dem Zweige. Endlich vermißt er den Boten mit ihrem Briefe, daher er nicht ſchlafen noch lachen kann. „So läßt der Hagedorn in Regen und Froſt nachts die Zweige hängen, bis am Morgen die Sonne kommt und ihm die Knoſpen öffnet. Noch gedenke ich an einen Morgen, wo wir nach dem Kriege Frieden ſchloſſen und ſie mir ihre Liebe und einen Ring gab. Noch ſo lange ſchenke mir Gott das Leben, bis ich ſie mit meinem Arm umfange.“ Dieſes Lied könnte ſich noch am eheſten auf Amalberge beziehen. In dem elften Lied nimmt Guilhem feierlich Abſchied vom höfiſchen Leben und ſeinen Freunden, die ihm vergeben mögen, wenn er ihnen Unrecht gethan. Es iſt ein beim Antritt einer Pilgerfahrt gedichtetes Bußlied, worin er einer tiefen Schwermut ergreifenden Ausdruck verleiht.

Guilhem ſchreibt wahrſcheinlich in limouſiniſcher Mundart; weder in Poitou noch in Aquitanien wurde das Provenzaliſche ſo geſprochen, wie es uns in der Litteratur und ſchon bei ihm entgegentritt. Die Strophenformen, deren er ſich bedient, ſind einfach und ungeſucht. In der Romanze ſteht ein reimloſer Vers in jeder Strophe. In dem zuerſt erwähnten Minnelied, das die gleiche Strophenform anwendet, nur mit durchgeführtem Reim, hebt er ausdrücklich hervor, daß der Ausgang aller Verſe den Gleichklang zeigt; das war alſo zunächſt nicht ſelbſtverſtändlich geweſen. Dieſelbe Form hat auch das zu Pferd im Schlaf gedichtete Lied. Eine andere Strophenform kehrt in drei Gedichten wieder, die mit dem Worte Compaigno (Gefährten) beginnen. Die übrigen fünf Lieder ſind jedes in einer beſonderen Strophe gedichtet, wie das beim Minnegeſang nach Guilhem überhaupt vorgeſchrieben war. Dieſe fünf Lieder ſind daher wohl ſpäter verfaßt als jene erſten fünf, die nur zwei Strophenformen aufweiſen. Bei der Romanze iſt vielleicht die kunſtloſe Form durch den ſchwankhaften Inhalt zu erklären.

Auch die von Guilhem angewandten Versarten ſind wenig mannigfaltig. In den mit Compaigno beginnenden Gedichten ſtehen Elfſilbler und Vierzehnſilbler, Verſe trochäiſchen Ganges und altertümlichen Charakters. In den übrigen herrſcht der achtſilbige Vers vor, teils als einziger Vers, teils mit dem Vierſilbler verbunden, nur in einem Gedichte neben dem weiblichen Siebenſilbler. Ein Refrain findet ſich nur in einem Gedicht; er beſteht darin, daß das Wörtchen am („ich liebe“ oder „ſie liebe“) an derſelben Reimſtelle wiederkehrt. Doch iſt dies inſofern nicht ſtreng eingehalten, als einmal der Plural amam geſetzt iſt. Überwiegend beginnen Guilhems Gedichte mit drei gleichreimigen Verſen; nur in zweien iſt dies nicht der Fall.

So iſt alſo durch das Beiſpiel dieſes hochbegabten, wenn auch ſittenloſen Mannes die moderne Litteratur ins Leben gerufen worden. Ein Jahrtauſend war dahingegangen mit ſeinen Leiden und Freuden, ohne uns von ſeinen Stimmungen eine andere Kunde zu geben, als die durch den froſtigen Dolmetſcher, die lateiniſche Sprache, vermittelte. Jetzt redet mit einem Mal ein warmes Menſchengemüt in gebundener Rede in ſeiner Mutterſprache zu uns. Hundert

Jahre ſpäter ſind die provenzaliſchen Sänger ſo zahlreich, daß man ſie kaum zu überſehen vermag, und bald geben auch andere Nationen ihren Empfindungen in der Mutterſprache Ausdruck, gleich als ſei ihnen mit einem Mal die Zunge gelöſt.

Das begabte Geſchlecht der Poitou ſollte noch lange bedeutenden Einfluß auf die Litteraturentwickelung üben. Guilhems IX. Enkelin Eleonore hat als Königin von Frankreich und mehr noch als Königin von England, wo ihre Neigung mit der ihres Gatten zuſammentraf, die Dichter begünſtigt. Auch ihre Söhne und Töchter haben auf beiden Seiten des Kanals, der angeſtammten Richtung treu, der Litteratur mächtigen Vorſchub geleiſtet.

Daß es ſchon vor Guilhem eine kunſtmäßige Lyrik in Südfrankreich gegeben hat, iſt nicht wahrſcheinlich; doch ſpielt er ſelbſt auf dichtende Zeitgenoſſen mit den Worten an: „Ich trage von dieſem Handwerk die Blume“, d. h. die Meiſterſchaft. Er kann alſo damals nicht der einzige Dichter Südfrankreichs geweſen ſein.

Der ihm der Zeit nach zunächſtſtehende Dichter war ein Spielmann aus der Gascogne, deſſen eigentlicher Name uns unbekannt iſt; wir kennen nur ſeinen Beinamen Cercamon (Durchſuche die Welt, d. h. der Weitgereiſte), wiſſen aber nicht, welche Länder er geſehen hat. Auch er dichtet nicht in gascogniſcher, ſondern wahrſcheinlich in limouſiniſcher Mundart, wie Guilhem und die Dichter der ſpäteren Zeit, die in der Lyrik nur ſolche Mundarten zuläßt, die ſich vom Limouſiniſchen wenig entfernen. Die drei Minnelieder Cercamons zeigen ihn als ſchmachtenden Verehrer ſeiner Dame.

Er iſt bereit, ſtets zu ihren Füßen zu liegen, wenn ſie ihn nur dadurch reich machen wollte, daß ſie ſich als ſeine Dame erkläre; das weitere ſtehe dann immer noch in ihrem Belieben, ſie könne das Geſagte ja Lügen ſtrafen. Sein höchſter Wunſch wäre erfüllt, wenn ſie ihm einen Kuß bewilligen wollte; denn der werde ihn begeiſtern, ihn tapfer, freigebig, liebenswürdig und ſeinen Feinden furchtbar machen. In einem anderen Liede will er ihr, da er ſie, ohne ſie zu verlieren, nicht zu bitten wagt, zwei oder drei Jahre dienen; dann werde er vielleicht ihre Meinung in Erfahrung bringen. Will ſie ihn aber nicht, ſo wäre er lieber den Tag geſtorben, an dem ſie ihn in ihren Dienſt nahm.

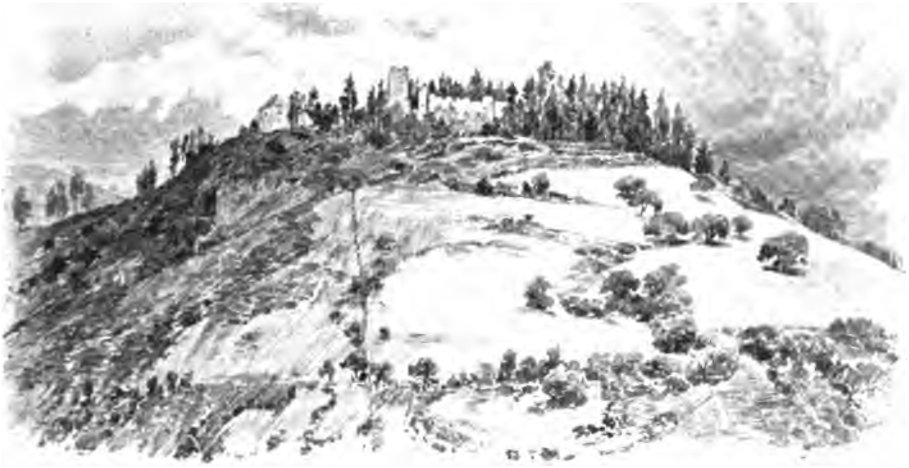
Cercamon wendet in den drei Minneliedern den Achtſilbler an, den er in zweien, wie ſchon Guilhem, mit weiblichen Siebenſilblern abwechſeln läßt. Daß ein Reim erſt in der folgenden Strophe ſeine Bindung findet, kommt bei Guilhem nur einmal vor, bei Cercamon in allen Liedern. Auch iſt bei jenem nur ein Lied durch alle Strophen durchgereimt, bei Cercamon alle drei.

Ein Schüler Cercamons war Marcabru, ein Findelkind aus der Gascogne. Er iſt der erſte Troubadour, von deſſen Gedichten uns eine größere Zahl (42) erhalten iſt. Wir erſehen aus ihnen, daß er den zweiten Kreuzzug erlebt hat. Nach einer kurzen biographiſchen Notiz, die in den Handſchriften ſteht, iſt er von den Kaſtellanen von Iguian (möglicherweiſe das heutige Eyguians im Departement Hautes-Alpes) getötet worden, weil er ſie, vermutlich in einem Lied, böſe geſchmäht hatte.

Marcabru iſt gleich ſeinem Lehrer Cercamon ziemlich weit herumgereiſt. Wir erfahren, daß er in Blois und in Poitiers geweſen iſt, daß er bis Portugal kam und den Hof Alfons' VIII. von Kaſtilien und Leon beſuchte, der ſich 1135 den Titel „Kaiſer“ beigelegt hatte. Der oben erwähnte Roman „Joufroi“ (vgl. S. 58) läßt ihn im Auftrag Guilhems IX. nach England gehen.

Unter ſeinen Gedichten iſt nur ein Minnelied, in einer ſchlichten, anmutigen Sprache geſchrieben. Wenig dem Stil der ſpäteren Troubadourdichtung entſpricht es, wenn er der Geliebten droht, ſich einer anderen zuwenden zu wollen, wenn ſie nicht entgegenkommend genug gegen ihn ſei. Eins ſeiner Gedichte iſt eine Paſtorela (vgl. S. 13). Der Dichter begegnet auf dem Felde einer Hirtin, erklärt ihr ſeine Liebe und bekommt ſchnippiſche Antworten. Dabei tritt die höfiſche Minne des Troubadours zu der natürlichen, aber bäuriſchen Auffaſſung der Liebe in den Worten der Schäferin in Gegenſatz. Ähnlich ſind auch die meiſten Paſtorelas aus ſpäterer Zeit beſchaffen. Zwei Gedichte ſind Romanzen. In der einen wird ein Star als Liebesbote entſendet, der dann dem Dichter die Antwort der Geliebten zurückbringt. Die andere, von der wir eine freie italieniſche Nachahmung haben, verſetzt uns in den Beginn des zweiten Kreuzzugs. Der Dichter trifft im Garten eine junge Dame, die Thränen vergießt, da ihr Liebſter ſie verlaſſen hat, um am Kreuzzug teilzunehmen. Vergebens ſucht der Dichter ſie damit zu tröſten, daß er ihr den Lohn des Himmels vor Augen ſtellt, der auch ihr dereinſt zu gute kommen werde. Sie ſieht dies nicht für einen genügenden Erſatz der Lebensfreude an, die ihr hienieden entzogen wird. Schließlich erklärt ſie, auf einen Geliebten, der ſie ſo vernachläſſigt, wenig Wert legen zu wollen.

Von Marcabru rührt auch das älteſte Kreuzlied her, d. h. ein Gedicht, welches zur Teilnahme am Kreuzzug auffordert. Es war noch im 13. Jahrhundert berühmt als das „Gedicht von der Schwemme“ (vers del lavador). Der Kreuzzug wird darin als eine Schwemme aufgefaßt, die von den Sünden reinigt, und das Wort lavador kehrt an derſelben Reimſtelle als Refrain wieder. Gemeint iſt jedoch nicht der Kreuzzug nach Paläſtina, ſondern ein Feldzug des Kaiſers Alfons gegen die ſpaniſchen Araber, indem die ſpaniſchen Sarazenenkämpfe mit den Kreuzzügen ganz auf gleiche Stufe geſtellt wurden.

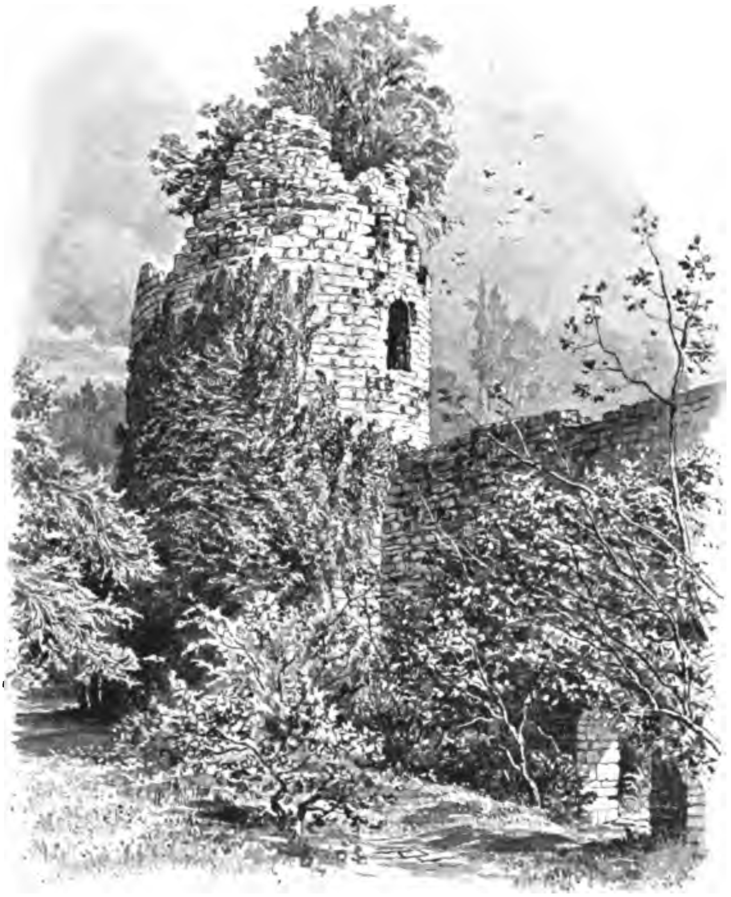


Die Ruinen des Schloſſes Ventadour bei Mouſtier-Ventadour, Département Corrèze. Zeichnung nach einer Photographie des Herrn Rupin in Corrèze.

Die meiſten Gedichte Marcabrus enthalten Klagen über die zunehmende Verderbtheit der Welt. Jugendſinn, Freigebigkeit, Tapferkeit ſind entſchwunden und durch Habſucht und Feigheit verdrängt. Lorbeer und Olive ſind ſelten geworden, es wuchert Weide und Holunder, und dieſe beiden Worte bilden den Refrain in einem Gedicht, deſſen Grundgedanke ſich in die Geibelſchen Worte faſſen läßt: „Die groß geſchaut und groß gebaut, ſie ſchlummern in den Särgen“. Marcabru führt die Entartung des Geſchlechts auf unwürdige Liebſchaften der Frauen zurück und auf das Buhlen der Ehemänner, gegen das er mit heftigen Worten ankämpft. Er ſchmäht zuweilen die Liebe überhaupt, die ſo viel Unheil über die Menſchen bringe, zeigt aber in anderen Gedichten, daß er nur die falſche Liebe tadeln will, die von den Troubadours vertreten wird, den Zerſtörern der echten Liebe (torbadors d'amistat fina). Mehrere Lieder ſind dem Preiſe dieſer echten Liebe gewidmet; ſie ſchließen zugleich Vorſchriften und Lehren ein, welche die in der Folgezeit beliebte Idee einer Wiſſenſchaft der Liebe wie im Keim erkennen laſſen. In einem

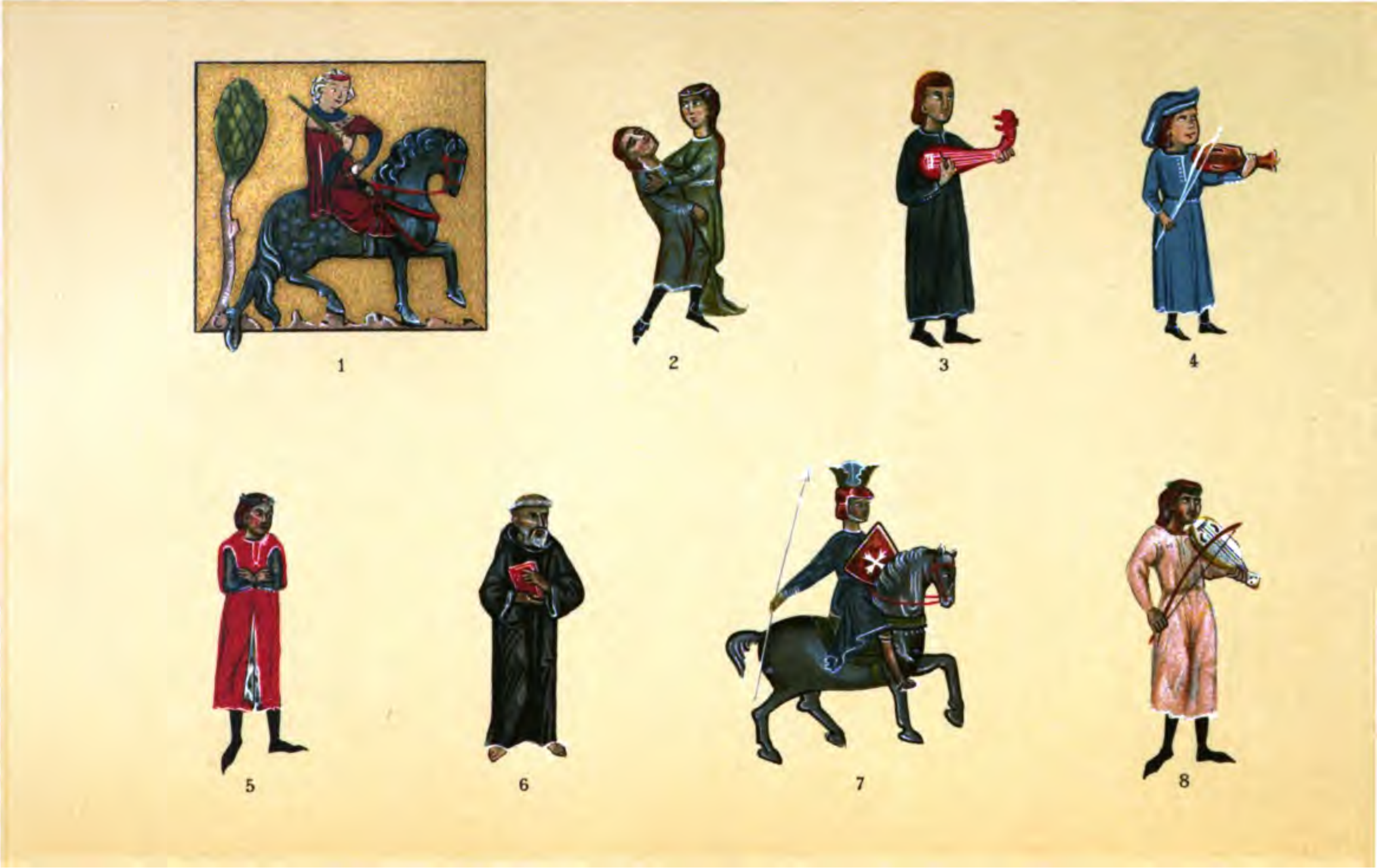
Liebe ſagt er ſich ganz von der Liebe los und begründet dies damit, daß er von ſeiner Geliebten betrogen und verraten worden ſei. Daher alſo die verbitterte Stimmung, die endloſen Klagen, die den Gedichten dieſes Troubadours eine ganz andere Färbung geben, als die Gedichte der übrigen haben.

Ein Gedicht hat Marcabru während des Kreuzzuges Herrn Jaufre Rudel, Prinzen von Blaye aus dem Hauſe Angoulême, übers Meer geſandt. Dieſer Dichter, den die Handſchriften zum Helden eines romantiſchen Liebesabenteuers machen, das Uhland in einer ſeiner zarteſten Dichtungen behandelt hat, das aber der hiſtoriſchen Grundlage zu entbehren ſcheint, hat uns ſechs gefühlvolle Minnelieder hinterlaſſen.



Der Turm des Schloſſes Ventadour. Zeichnung nach einer Photographie des Herrn Rupin in Corrèze.

Mit Bernhard von Ventadour gelangt dann die provenzaliſche Lyrik zu einer bis dahin unerreichten Höhe. Bernhard war ganz geringer Herkunft. Sein Vater war Knecht, ſeine Mutter Dienerin im Schloß des Vizegrafen von Ventadour, deſſen Ruinen noch heute bei Mouſtier-Ventadour, Département Corrèze, ſichtbar ſind (ſ. die nebenſtehende Abbildung und S. 61). Vizegraf Ebles II., der ſelbſt Dichter war, von deſſen Werken aber nichts erhalten iſt, nahm ſich des begabten Knaben an und erteilte ihm Unterricht in der Technik des Dichtens. Dieſer Unterricht hatte einen wunderbaren Erfolg: Bernhards Lieder zeigen eine Sprache von der größten Natürlichkeit. Alles quillt unmittelbar aus dem Herzen hervor und iſt der Ausdruck eines innigen Gemüts von naiver Kindlichkeit, von bezaubernder Anmut. Wenn wir dieſe Lieder in den Handſchriften leſen — eine kritiſche Ausgabe fehlt noch —, ſo iſt uns zuweilen, als ob ſich aus dem vergilbten Pergament der Blick zweier treuherzigen, glutvollen Menſchenaugen in die unſeren ſenken wollte. Ein Strahl von Innigkeit und Wärme geht auf uns über. Wir fühlen uns dem Dichter menſchlich nahegerückt, ſtimmen in ſeinen



Troubadours.

Troubadours.

1. **Bernhard von Ventadour** (vgl. Text, S. 62).
2. **Jaufre Rudel** (S. 62).
3. u. 4. **Perdigon** (S. 64).
5. **Marcabru** (S. 60).
6. **Der Mönch von Montaudon** (S. 74).
7. **Pons von Chapteuil** (S. 68).
8. **Albertet** (S. 66).

Jubel ein und teilen ſeine Schmerzen. An den zarten Duft und die kindliche Reinheit unſeres Emanuel Geibel reicht vielleicht kein anderer Dichter ſo nahe heran.

Bernhard hatte die Kühnheit, die Gattin ſeines Herrn Ebles III. in Minneliedern zu feiern, und das Glück, ihr Herz zu gewinnen. Lange blieb ihre Liebe unbemerkt, bis der Vizegraf darauf aufmerkſam wurde, dem Dichter ſeine Gunſt entzog und die ſchuldige Gattin in ſtrengem Gewahrſam einſchloß. Da gab ſie ihrem Sänger den Abſchied. Er aber zog nach der Normandie an den glänzenden Hof der lebensluſtigen Eleonore, der Gattin Heinrichs von Anjou, mit welchem ſie 1154 den Thron Englands beſteigen ſollte, und fand bei ihr gute Aufnahme. Nachdem ſie Königin von England geworden war, blieb er eine Zeitlang in der Normandie zurück, folgte ihr dann aber über das Meer und fuhr fort, ihr Lob zu ſingen. Zuletzt lebte er am Hof des Grafen Raimon V. von Toulouſe und ging nach deſſen Tode (1194) ins Ciſtercienſerkloſter zu Dalon bei Brive, Département Corrèze, um als Mönch zu ſterben.

Gegen das Ende von Bernhards litterariſcher Laufbahn ſind die Dichter in Südfrankreich ſo zahlreich geworden, daß wir mit einem Male einer umfangreichen Litteratur gegenüberſtehen. Hier wird es ſich alſo empfehlen, Halt zu machen, um bei einer allgemeinen Charakteriſtik des provenzaliſchen Minneſangs kurz zu verweilen.

3. Allgemeine Charakteriſtik des provenzaliſchen Minneſangs.

Daß der Minneſang als Kunſtdichtung wirklich mit Guilhem IX. angefangen hat, daß wir alſo nicht anzunehmen brauchen, die Erzeugniſſe einer früheren Kunſtepoche ſeien ſpurlos verloren gegangen, hat vieles für ſich. Wir ſehen in Guilhems Gedichten die ſchlichte Form des Volksliedes neben Anſätzen zu einer kunſtreicheren Entwickelung, den ungeſuchten, treuherzigen Ausdruck einer typiſchen Stimmung neben geſuchten Gedankenſpielen und ſolchen Äußerungen, die faſt nur individuelle Geltung haben. Auch Marcabru ſticht mit vollſter Entſchiedenheit von dem ſpäter üblichen Ton des provenzaliſchen Minneſangs ab; er hat ſich ja auch im eigentlichen Minneliede kaum verſucht. Dagegen lenkt ſchon mit Cercamon und Jaufre Rudel die Lyrik in das Geleiſe des ſüßlichen Schmachtens und ſehnſüchtigen Klagens ein, in welchem ſie ſich ſpäter nur allzu gleichmäßig fortbewegen ſollte.

Unter Troubadour (provenzaliſch trobador; ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Troubadours“) iſt weiter nichts als Dichter, und zwar zumal lyriſcher Dichter, zu verſtehen. Daß dieſe Dichter ganz verſchiedenen Ständen angehörten, zeigen ſchon die wenigen bis jetzt genannten Namen. Das Verdienſt, den Minneſang ins Leben gerufen zu haben, gebührt den ariſtokratiſchen Kreiſen; nicht zufällig eröffnen den Reigen der Dichter Guilhem, der mächtigſte Fürſt nächſt dem König von Frankreich, und ſein Freund, Vizegraf Ebles II. von Ventadour, genannt der Sänger (Cantator). Nachdem aber die Dichtkunſt in der höfiſchen Welt raſch in die Mode gekommen war, beteiligten ſich auch Männer niederer Lebensſtellung, ſelbſt Spielleute, an ihrer Pflege. Hier darf die Frage, wie ſich der Spielmann (provenzaliſch joglar) zu dem Troubadour verhielt, nicht übergangen werden. Der Spielmann betrieb im Süden Frankreichs von alters her ſein Gewerbe wie im Norden; er war Poſſenreißer, Taſchenſpieler, Muſikant, Tänzer und Sänger. Während er vor der Entſtehung des Minneſangs von litterariſchen Produkten wohl nur Volkslieder geſungen und Schwänke erzählt hat, wurde nachher auch der Vortrag der ſchönſten und neueſten Troubadourlieder von ihm verlangt, und er erhielt für ſeine Leiſtungen einen Lohn in

Geld oder Geldeswert. Manche Spielleute, wie ſchon Cercamon und Marcabru, ſind zu gleicher Zeit Dichter, alſo Troubadours, geweſen. Manche Dichter, wie Peirol und Guilhem Ademar, denen die Mittel fehlten, als Ritter zu leben, ergriffen das Gewerbe des Spielmanns. Der Kanonikus Peire Rogier ließ, um joglar zu werden, zu Clermont ſeine Pfründe im Stich.

Der Dichter war gewöhnlich auch Komponiſt und ausübender Muſiker; er ſetzte ſeine Lieder in Muſik und ſang ſie vor. Wenn er keine Singſtimme hatte, hielt er einen joglar in ſeinem Dienſt, den er mit ſich führte und ſingen ließ oder auch, nachdem er ihm das Lied einſtudiert hatte, abſchickte, um es der Perſon, für die es beſtimmt war, vorzutragen. Ausbildung in der Muſik erhielten damals wohl allgemein die Söhne und Töchter der höheren Stände, doch lernte der Ritter nicht, ſeinen Geſang auf dem Saitenſpiel zu begleiten, ſondern überließ die Begleitung dem Spielmann, deſſen Gewerbe es mit ſich brachte, daß er auch den eigenen Geſang auf dem Inſtrument begleiten mußte.

Zu dieſer Begleitung wurde hauptſächlich die Geige (viula) verwendet, daneben auch die Harfe oder Zither. Sobald der Dichter in den Dienſt eines Herrn trat, um von dieſem als Gegenleiſtung ſeinen Lebensunterhalt in Empfang zu nehmen, wurde er mit Recht joglar genannt, ohne daß jedoch die Benennung an ſich den Beigeſchmack des Verächtlichen gehabt hätte. Wir können dies daraus erſehen, daß Raimbaut von Vaqueiras von dem Markgrafen Bonifaz von Monferrat, deſſen joglar er war, zum Ritter geſchlagen wurde, und daß der joglar Perdigon zugleich als Spielmann und als Ritter bei dem Dauphin von Auvergne Dienſte nahm.

Wenn faſt der geſamte Minneſang einen gekünſtelten und konventionellen Charakter trägt, ſo hängt dies damit zuſammen, daß die Huldigungen der Troubadours mit ſeltenen Ausnahmen verheirateten Frauen gewidmet waren, aber natürlich niemals der eigenen Frau. Es iſt etwas ganz Unerhörtes und geradezu eine Abſage an den modiſchen Minneſang der Zeit, wenn in Deutſchland Wolfram von Eſchenbach in einem Gedicht die eheliche Liebe verherrlicht, deren Preis auch ſein großes epiſches Gedicht „Willehalm“ gewidmet iſt. Nur wenige Troubadours haben Mädchen beſungen. Gui von Uiſſel, dem ſeine Dame die Wahl ließ, ob er ihr Geliebter oder ihr Gatte werden wolle, entſchied ſich für das erſtere, was die Dame freilich übelnahm. Nur einer, Gausbert von Puyſibot, den Paul Heyſe zum Helden einer ſeiner Troubadournovellen gemacht hat, heiratet das von ihm beſungene Fräulein, das ſpießbürgerlich genug dachte, um nur unter dieſer Bedingung ſeine Liebe erwidern zu wollen; doch hat Gausbert dieſen Schritt ſchwer zu bereuen gehabt und infolge dieſer trüben Erfahrungen dem Dichten ſchließlich ganz entſagt.

Die Sitte, verheirateten Frauen den Hof zu machen, hat ſchon das 11. Jahrhundert gekannt, daher ſchon damals einzelne Männer der Eiferſucht ſo weit nachgaben, daß ſie ihre Frauen einſperrten und vom Verkehr mit der Welt abſchloſſen. Schon das römiſche Altertum hatte ſolche Frauenwächter, die von den Provenzalen guirbaut genannt werden. Noch das 13. Jahrhundert verwandte dieſe verwerfliche Inſtitution. Das waren freilich Ausnahmen. In der Regel lebte das Fräulein in der Zurückgezogenheit, um dann als Frau eine glänzende Stellung in der höfiſchen Welt einzunehmen und ſich von einem oder mehreren Troubadours feiern zu laſſen. Die Liebe, d. h. die ſchwärmeriſche, glühende Zuneigung, wie ſie aus den Minneliedern hervorleuchtet, bedurfte der Gefahren als eines beſonderen Reizes; ſie ſollte die ſozialen Verhältniſſe durchbrechen, um über ihnen zu ſtehen, ſie war daher unter Ehegatten ausgeſchloſſen.

Bei den älteren Troubadours handelt es ſich durchaus um wirkliche, leidenſchaftliche Liebesverhältniſſe. Guilhem IX. hatte die Vizegräfin Amalberge ihrem Gatten abwendig gemacht, und Bernhard von Ventadour mußte vom Hofe ſeines Herrn in die Verbannung gehen und die Geliebte grauſamen Mißhandlungen ausgeſetzt wiſſen, weil ſich ſeine Wünſche bis zu ihr verſtiegen und bei ihr Gewährung gefunden hatten. Später aber gerät der Minneſang mehr und mehr in ein konventionelles Geleiſe hinein: Bertran de Born beſingt die mit Heinrich dem Löwen in der Verbannung weilende Herzogin Mathilde, kurze Zeit bevor ſie ihren Gatten mit einem Sohn beſchenkt, Peire Vidal feiert die Vizegräfin von Marſeille, die ſeine Huldigungen nur auf den ausdrücklichen Wunſch ihres Gatten Barral duldet. Einſt drang der Troubadour in das Schlafgemach der Dame ein und küßte ſie auf den Mund, bevor ſie ſich deſſen erwehren konnte. Sie ſchlug Lärm und bat weinend ihren Gatten, ſie zu rächen. Doch der faßte die Sache als einen Scherz auf, fing an zu lachen und ſchalt ſeine Frau, ſie ſolle nicht wegen deſſen, was der Narr gethan habe, ſo viel Aufhebens machen.

Darin aber blieb der Minneſang ſeinen Anfängen getreu, daß über dem Verhältnis des Dichters zu ſeiner Geliebten das tiefſte Geheimnis ſchweben mußte. Nie war es erlaubt, den Namen der Geliebten zu nennen. Nur mit einem Verſtecknamen (senhal) durfte die Dame bezeichnet werden; doch waren dieſe Verſtecknamen, die ſich zuerſt bei Bernhard von Ventadour finden, ſo allgemein gehalten, daß niemand ahnen konnte, wer damit gemeint ſein ſollte. Solche Verſtecknamen, für welche gewöhnlich Worte männlichen Geſchlechts gewählt wurden, ſind: mein Troſt, mein Hold-Errungen, mein Beſſer-als-gut, mein Magnet, mein Triſtan, ſchönes Hoffen, ſchönes Sehnen, ſchöner Gebieter, ſchöner Anblick, ſchönes Paradies. Einer (Peire Rogier) redet die Geliebte an mit Tort n'avetz (Ihr habt Unrecht), ein anderer (Guilhem Augier) mit ſchöner Papagei, und der nach Originalität haſchende Graf von Orange redet ſie gar mit Teufel oder mit Spielmann (joglar) an. Raimbaut von Vaqueiras überraſchte einſt die von ihm beſungene Dame, als ſie mit dem Schwerte ihres Vaters, des Markgrafen Bonifaz II. von Monferrat, Lufthiebe ſchlug; er redete ſie ſeitdem mit ſchöner Ritter (Bels cavaliers) an. Dieſe senhal ſind ein wichtiges Mittel, die an verſchiedene Damen gerichteten Lieder eines und desſelben Troubadours auseinander zu halten. Auch die Gönner wurden zuweilen mit Verſtecknamen bezeichnet, denen manchmal die Partikel en (Herr) vorgeſetzt iſt.

Dieſe Lieder wurden dann den Spielleuten einſtudiert, auch wohl gegen Entſchädigung gewerbsmäßigen Spielleuten verkauft, die inſofern die Rolle der Verleger übernahmen. So wurden die Lieder durch das Land verbreitet und in Geſellſchaften und bei Feſtlichkeiten vorgetragen, wobei immer nur der Name des Dichters und Liebhabers, nicht aber der Name der gefeierten und angebeteten Dame bekannt ſein durfte. Welche geheime Wonne durchbebte die Bruſt der provenzaliſchen Frau, wenn die Lieder, die ſie verherrlichten, allgemein bewundert wurden und durch das ganze Land erſchallten und doch außer dem Dichter ſelbſt nur ſie allein darum wußte, wer die alſo Gefeierte war! Oft genug freilich wurde das Geheimnis verraten, und die böſen Zungen der Provence, denen die Troubadours alles Unheil wünſchen, bemühten ſich, von dem zarten Verhältnis den Schleier zu lüften, um Dichter und Dame dem Tadel und dem Spott der Welt preiszugeben. So mußte Peire Rogier den Hof von Narbonne verlaſſen, weil man der Gräfin von Narbonne nachſagte, ſie hätte in den Gunſtbezeigungen gegen ihren Troubadour die Grenzen des Erlaubten überſchritten.

Auch von Liebeszeichen iſt öfter die Rede. Als ſolche galten Ringe, Bänder (cordo), Tücher oder auch Stücke von einem Kleid der Dame. Der Ritter erhielt z. B. einen Ärmel ihres Gewandes, den er in Kampf und Tournier an der Spitze ſeiner Lanze führte; ſtolz legte er ihn dann, vom Staub des Kampfplatzes geſchwärzt und mit dem Blute des beſiegten Gegners getränkt, zu ihren Füßen nieder. Das Tournier, das im 11. Jahrhundert in Nordfrankreich aufkam und ſich von da nach Deutſchland und England verbreitete, hat ſich allerdings in Südfrankreich nicht eingebürgert; doch begaben ſich die Provenzalen zuweilen in die nördlicher gelegenen Länder, um an Tournieren teilzunehmen. Auch theoretiſch wird oft von der Liebe gehandelt. Ein Troubadour unterſcheidet vier Stufen, die ein Liebender der Reihe nach zu durchlaufen habe, als Hehler, Anbeter, Liebhaber, Buhle. Indeſſen hat durchaus nicht jeder die letzte Stufe erklommen und die erſehnte Gegenliebe gefunden; gar mancher iſt nicht über das Hehlen und Anbeten hinausgelangt.

Die Dichter blieben zuweilen lange an demſelben Hof in dauernder Stellung. Öfter noch zogen ſie nach einiger Zeit wieder ab, um einen anderen Gönner, der ſie eingeladen hatte, oder bei dem ſie auf Entgegenkommen rechneten, aufzuſuchen. Wie angeſehen die Troubadours damals waren, kann am beſten die vertraute Freundſchaft zeigen, die zuweilen zwiſchen einem mächtigen Grafen und einem unbemittelten Dichter beſtand und in der ſogenannten paria Ausdruck fand, einem Verhältnis, in welchem die beiden Freunde ſich gegenſeitig denſelben Namen beilegten. So nannte ſich Barral von Marſeille mit Peire Vidal: Rainier, Graf Raimon V. von Toulouſe mit einem Troubadour: Albert, ſein Sohn Raimon VI. mit einem anderen (Raimon von Miraval): Audiart (Frauenname!).

Die Bewunderung, welche das Mittelalter der provenzaliſchen Lyrik zollte, iſt nicht unberechtigt. Ihre Kunſt zeigt ſich ebenſoſehr in Gedankenſchönheit und Sprachgewalt wie in der äußeren Form der Dichtung. Der Vers wird allmählich mannigfaltiger. Der Zehnſilbler tritt zuerſt bei Marcabru auf. Der Alexandriner iſt erſt ſpät und nur ſpärlich in der Lyrik verwendet worden; auch wird er nicht mit anderen Versarten verbunden, ſondern geht, wo er auftritt, durch das ganze Gedicht. Wenn die älteſten Gedichte noch an den Urſprung aus der einreimigen, jedoch am Schluß durch einen Refrain von abweichendem Bau variierten Strophe erinnern, ſo hat ſich die Dichtung ſehr bald von dieſer Form freigemacht und bunte Miſchungen der Verſe und Reime in der Strophe zugelaſſen. Daneben geht nur ſelten noch derſelbe Reim und Vers durch die Strophe oder durch das ganze Gedicht. In der Anwendung des Reimes weichen die Provenzalen von dem deutſchen Gebrauch auch darin ab, daß ſie nur ſelten mit jeder neuen Strophe auch neue Reimendungen zulaſſen; vielmehr wiederholen ſich die Reime der erſten Strophe gewöhnlich durch alle folgenden, oder es treten nach je zwei Strophen neue Reime ein, oder auch die Mehrzahl der Reime erneuert ſich, während beſtimmte Verſe durch alle Strophen an demſelben Reime feſthalten. Es kommt vor, daß die einzelne Strophe ganz reimlos iſt, indem ihre Versausgänge erſt in den entſprechenden Verſen der folgenden Strophe ihre Bindung finden. Auch wechſelt zuweilen die Ordnung der Reime in den Strophen nach feſter Regel, wozu ein Anſatz ſchon bei Guilhem IX. vorliegt (die ſogenannte canso redonda). Auch die Allitteration wird zuweilen angewandt, z. B. von Guiraut Riquier. Gewöhnlich wird das Gedicht durch eine kürzere Strophe abgeſchloſſen, welche tornada oder Geleit heißt und meiſt mit einer Anrede an den Adreſſaten, den Boten oder das Gedicht ſelbſt anhebt. Die Tornada muß in Metrum und Reimen den Schluß gleichen Umfanges der vorhergehenden Strophe genau wiederholen. Schon der älteſte Troubadour wendet in fünf Gedichten Tornadas an, von denen jedoch nur eine eine Anrede enthält. Später finden ſich zuweilen mehrere Tornadas in demſelben Gedichte hintereinander.

Auf die Kompoſitionen wurde von den Zeitgenoſſen nicht weniger Wert gelegt als auf die Texte. Die Lebensnachrichten der Troubadours geben über die muſikaliſchen Leiſtungen vieler Dichter ein Urteil ab. So heißt es von dem Troubadour Albertet, dem Sohne eines

Spielmanns aus der Nähe von Gap, er habe Verſe von geringem Wert gedichtet, aber ſchöne Melodien dazu komponiert. Die Berechtigung ſolcher Urteile vermögen wir nicht nachzuprüfen, denn von den meiſten Liedern ſind die Melodien verloren; wo ſie uns aber erhalten ſind, fehlt es leider noch an Bearbeitungen, welche die alte Muſik dem modernen Sänger oder Hörer verſtändlich machten. Da Kompoſition und Text beſtimmt waren, beim Vortrag als Einheit zu wirken, iſt unſer Urteil über die mittelalterliche Lyrik einſeitig beſchränkt, ſolange es ſich lediglich auf den geleſenen Text ſtützt.

4. Die Gedichtgattungen der provenzaliſchen Lyrik.

Von den verſchiedenen Gedichtgattungen der provenzaliſchen Lyrik iſt die älteſte und ihrem Begriff nach weiteſte der vers. Die Benennung, offenbar volkstümlichen Urſprungs, erinnert daran, daß im altfranzöſiſchen Epos die einreimige Strophe, die ja auch eine gewiſſe Abrundung zu einem ſelbſtändigen Ganzen zeigt, die gleiche Bezeichnung trägt. Nicht ſtreng von dem vers geſchieden iſt die Kanzone (chanso). Im allgemeinen hat der vers kürzere Verſe, beſonders den Achtſilbler, auch kürzere Strophen und eine mehr gedehnte Melodie; er ſtand in alledem dem Volkslied näher als die kunſtmäßigere Kanzone. Dieſe hat ein engeres Gebiet, da ſie nur dem Ausdruck der Liebe und des religiöſen Gefühles dient. Da die Sprache der Gottesminne das Lateiniſche war, iſt die religiöſe Lyrik in der eigentlichen Blütezeit der provenzaliſchen Poeſie nur ſpärlich vertreten; erſt gegen Ende des 13. Jahrhunderts wurde ſie eifriger gepflegt, wobei man die Wendungen der älteren Minnelieder auf die Jungfrau Maria anwandte.

Einen Gegenſatz zur Kanzone bildet das sirventes, welches Fragen des öffentlichen oder privaten Lebens behandelt. Im Vordergrund ſteht das politiſche sirventes, deſſen hervorragendſter Vertreter Bertran de Born war. Man kann ſolche sirventes mit den Leitartikeln unſerer Zeitungen auf eine Stufe ſtellen, da ſie den Zweck hatten, für oder gegen eine politiſche Perſon oder Richtung Stimmung zu machen und die öffentliche Meinung zu beeinfluſſen. Das perſönliche sirventes, das am eheſten den Namen Rügelied verdient, womit man wohl den Ausdruck zu verdeutſchen geſucht hat, dient der Polemik, die ſich gegen eine einzelne Perſon und gegen einen ganzen Stand richten kann, oft mit beißendem Spott gewürzt iſt und als verletzende Waffe gebraucht wird. Das moraliſche oder religiöſe sirventes enthält Betrachtungen über die zunehmende Schlechtigkeit der Welt, Warnungen vor beſtimmten Schwächen oder Laſtern und Ermahnungen zur Beſſerung.

Der Name sirventes (auch sirventesc) iſt offenbar von sirvent, „Diener", abgeleitet, bedeutet alſo zunächſt wohl ein von einem ſolchen im Dienſt des Herrn verfaßtes Gedicht. Die Provenzalen haben freilich für den Ausdruck eine andere Erklärung. Es beſtand nämlich für den Troubadour die Vorſchrift, daß jedes neue Gedicht, vor allem jede neue Kanzone, in einer noch nicht dageweſenen Strophenform gedichtet und daß dazu eine neue Melodie komponiert werden mußte. Für das sirventes galt dieſe Beſtimmung nicht. Der Dichter ſchrieb den Text ſeines sirventes in der Strophe und nach der Melodie irgend einer Kanzone, in deren „Dienſt" ſein Gedicht nun alſo gleichſam ſtand. Dieſe als metriſche und muſikaliſche Norm (εἱρμός) benutzten Kanzonen ſind uns für viele Sirventeſe erhalten, für andere fehlen ſie nur deshalb, weil uns viele Gedichte verloren gegangen ſind. Zuweilen erwähnt der Dichter ausdrücklich, welches Gedicht er als formelles Muſter gewählt habe. In einem Falle iſt die Melodie eines (vermutlich franzöſiſchen) Volksepos, der son Boves d'Antona, d. h. die Melodie des „Bueve de Hanſtone" (vgl. S. 23), zu Grunde gelegt worden, in einem anderen vielleicht die Melodie des „Girart von Rouſſillon" (vgl. S. 46).

Zu den Sirventeſen gehören auch die Aufforderungen zur Teilnahme an einem Kreuzzuge, die ſogenannten Kreuzlieder. Ein hervorragender Dichter auf dieſem Gebiete war Pons von Chapteuil, der im dritten Kreuzzug geblieben ſein ſoll, was man freilich neuerdings bezweifelt. Dagegen iſt der planch, das Klagelied auf den Tod einer dem Dichter naheſtehenden Perſon, beſonders eines Gönners, in der guten Zeit des Minneſanges mehr als Kanzone behandelt, alſo mit einer neuen Strophenform und Melodie ausgeſtattet worden. Dies hatte wohl darin ſeinen Grund, daß die Melodie eines Minneliedes ſich kaum zum Ausdruck der Wehklage um einen Toten verwenden ließ. Einige ſind von großer Innigkeit und verraten tief empfundenen Schmerz. Hochberühmt waren die Klagelieder Bertrans de Born auf den Tod des „jungen Königs" (1183) und das Gedicht Sordels auf den Tod des Blacatz (1237). Andere beklagen Barral von Marſeille (1193, Folquet von Marſeille), Richard Löwenherz (1199, Gaucelm Faidit), den letzten Grafen von Provence (1245, Aimeric von Pegulha), Manfred (1266, Aimeric von Pegulha), Konradin und Friedrich von Öſterreich (1268, Zorgi), Ludwig IX. (1270, Daſpol). Nur wenige betrauern die Geliebte, und nur in drei Planchen wird von einem befreundeten Sänger um den Tod eines Troubadours geklagt.

Zuweilen gehen die Troubadours in demſelben Gedicht von der Minne auf die Politik über oder umgekehrt. Man nennt ein ſolches Gedicht, das der Einheit und darum des künſtleriſchen Eindruckes entbehrt, chanso sirventes. Dieſe bedauerliche Vermiſchung der Gattungen findet ſich zuerſt bei Jaufre Rudel.

Aus einem Geſellſchaftsſpiele iſt die Tenzone (provenz. tenso) oder das Streitgedicht hervorgegangen. Schon Guilhem IX. erwähnt den joc partit, das geteilte Spiel, nach dem Ausdruck unſerer mittelhochdeutſchen Dichter. Zur Belebung der Unterhaltung wurde in der Geſellſchaft eine Frage aufgeworfen und, nachdem der Befragte ſie in beſtimmtem Sinn beantwortet hatte, von dem Frager im entgegengeſetzten Sinn entſchieden, worauf dann abwechſelnd jeder ſeinen Standpunkt verteidigte, bis die Gründe ausgingen. Die älteſte Form der Tenzone iſt eine bloße Diſputation zwiſchen zwei Dichtern; Rede und Gegenrede wechſeln beliebig, ſelbſt im Innern einer Strophe; man ſtreitet auch über ganz perſönliche Verhältniſſe. Eine feſtere Form nahm die Tenzone erſt an, als ſie ſich an den joc partit anlehnte, in dem ſogenannten partimen. Hier legt in der erſten Strophe der Verfaſſer einem anderen Dichter zwei einander aufhebende oder einander widerſprechende Sätze zur Auswahl vor. In der zweiten Strophe trifft der Angeredete ſeine Wahl und begründet ſie. Der Frageſteller, deſſen Strophenform der andere annehmen mußte, hat nun in der dritten Strophe den von jenem verſchmähten Satz zu verteidigen, und Strophe um Strophe ſtreiten die beiden Dichter, ohne daß eine Entſcheidung gefällt wird. Doch wird am Schluſſe mancher Gedichte ein dritter, oder auch mehrere, aufgefordert, als Schiedsrichter zu entſcheiden, wer recht habe. Solche Schiedsrichterſprüche ſind uns vereinzelt erhalten. Die älteſten partimen, die auf uns gekommen ſind, ſcheinen um 1180—90 angeſetzt werden zu dürfen. In der Regel, aber nicht ausſchließlich, handelt es ſich um Fragen, welche die Liebe angehen.

Da wird gefragt: Soll eine Dame lieber den Freund ihres Gatten oder lieber deſſen Feind zum Geliebten wählen? Soll ein Liebhaber den freien geſelligen Verkehr mit ſeiner Dame ohne Zärtlichkeiten einem Verhältnis vorziehen, in welchem der offene Verkehr ausgeſchloſſen, aber heimliche Zärtlichkeiten ermöglicht ſind? Von zwei Ehemännern hat der eine ein ſehr häßliches, der andere ein ſehr ſchönes Weib; beide hüten ſie gleich ſorgfältig; welcher verdient den geringſten Tadel? Ein Ehemann erfährt, daß ſeine

Gattin ſich einen Liebhaber hält, und die Liebenden erfahren, daß der Mann es weiß; für wen iſt die Sache am unangenehmſten? Iſt es beſſer, eine mit allen Vorzügen ausgeſtattete Geliebte nur einen Tag oder eine Dame von geringerem Wert das ganze Jahr haben zu dürfen? Iſt es für einen Mann ehrenvoller, unter edlen Menſchen aufwachſend, dieſe zu übertreffen oder, unter ſchlechten aufwachſend, doch gut zu werden? Nur in wenigen Gedichten handelt es ſich um drei Möglichkeiten, alſo auch um drei Verfaſſer, die abwechſelnd das Wort ergreifen. So in einem partimen, in welchem gefragt wird, welchem Verehrer eine Dame, die mit drei Herren am Tiſche ſitzt und den einen freundlich anblickt, dem zweiten die Hand drückt, dem dritten zärtlich auf den Fuß tritt, die größte Huld erweiſt. Hier liegt eine Bibelſtelle, Sprüche Salomonis 6, 13, zu Grunde, welche die Anregung zu der Frageſtellung gegeben hat.

Alt, aber nur durch wenige Beiſpiele vertreten iſt die **Romanze**, in welcher der Dichter ſtets ein ſelbſterlebtes Abenteuer in erſter Perſon erzählt. Ihr verwandt iſt die **Paſtorele**, ein Geſpräch des Dichters mit einer Hirtin, deren natürliche, bäuerliche Anſchauungen zu den höfiſchen des Dichters in Gegenſatz treten. Im 13. Jahrhundert gewahren wir gerade bei dieſer Gedichtgattung Beeinfluſſung durch die franzöſiſche Litteratur.

Die Paſtorele iſt, wie wir bereits geſehen haben (vgl. S. 13), volkstümlichen Urſprungs. Ebenſo die **Alba** (vgl. S. 14). Der Ton der uns erhaltenen Albas nähert ſich noch zuweilen dem Tone des Volksliedes, auf das auch das Fehlen der Tornada hinweiſt. Sie ſchildern das heimliche Zuſammenſein zweier Liebenden, das durch den warnenden Wächterruf beim Anbruch des Tages getrennt wird. Da dieſe Gattung ſicher provenzaliſchen Urſprunges iſt, müſſen wir die altfranzöſiſchen Gedichte ähnlichen Inhaltes — ſtreng genommen nur eins und ein paar Bruchſtücke — und die deutſchen „Tagelieder", in denen Wolfram von Eſchenbach ſeine Meiſterſchaft zeigt, aus provenzaliſcher Anregung herleiten. In den ſpäteren Albas tritt auch bei den Provenzalen der Wächter mehr zurück. Es kommen auch geiſtliche Nachbildungen der Alba in der provenzaliſchen Litteratur vor, die an unſer „Wachet auf, ruft uns die Stimme" erinnern.

Während hier die weltliche Poeſie eine geiſtliche Nachahmung gefunden hat, ſcheint das Umgekehrte bei dem **Descort** (d. h. Zwieſpalt) vorzuliegen. Alle übrigen Gedichtgattungen zerfallen, von der Tornada abgeſehen, in Strophen gleichen metriſchen Baues und gleicher Melodie. Das Descort beſteht aus ungleichen Strophen und iſt daher durchkomponiert. Wahrſcheinlich hat ihm die kirchliche Sequenz, bei der das muſikaliſche Element das poetiſche überwog, den Urſprung gegeben. Die Melodie zerfällt in muſikaliſche Sätze, deren jeder wiederholt zu werden pflegt, daher auch gewöhnlich zwei metriſch gleiche Sätze (die versiculi der Sequenz) aufeinander folgen. Das Descort dient zum Ausdruck der unerwiderten Liebe und ſoll dies auch in ſeiner Form und Muſik ausſprechen. Die älteſten waren vor dem Ende des 12. Jahrhunderts von Garin von Apchier verfaßt, ſind uns jedoch nicht erhalten. Ein weitgereiſter Troubadour (Raimbaut von Vaqueiras) hat dem Zwieſpalt ſeines Gemütes auch dadurch Ausdruck gegeben, daß er jede der fünf Strophen ſeines Gedichtes in einer anderen romaniſchen Sprache dichtete.

Führt uns die ſentimentale Stimmung des Descorts in die höheren Geſellſchaftskreiſe, ſo läßt uns das **Tanzlied** (balada, dansa) in die unteren Volksſchichten hinabſteigen. Der Volkston iſt wohl in keiner anderen Gattung ſo ausgeprägt. Es ſprudelt darin von ausgelaſſener Fröhlichkeit; der Rhythmus fordert zum Tanzen auf. Eine ſtrenge Scheidung zwiſchen dansa und balada iſt nicht möglich. Die balada wird ſchon von Pons von Chapteuil vor dem Ausgang des 12. Jahrhunderts erwähnt. Als Dichterin von dansas machte ſich um 1200 die Frau des Troubadours Raimon von Miraval, Gaudairenca von Carcaſſonne, einen Namen; doch ſind ihre Gedichte verloren. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts gab man der dansa eine feſte Form aus drei gleichen Strophen, denen eine kürzere, dem Strophenſchluß metriſch entſprechende (respos), vorausging und als Tornada folgte. Dieſe Form iſt beſonders von Guiraut d'Eſpanha gepflegt worden, der ſie wahrſcheinlich aus Spanien einführte. Später wurde von der Toulouſer Dichterſchule wunderlicherweiſe der dansa ein religiöſer Inhalt gegeben.

Der Troubadour Arnaut Daniel iſt der Erfinder der Seſtine. Er kombinierte ein von Raimbaut von Orange geleiſtetes Virtuoſenſtück, das in der Wiederholung derſelben reimloſen Endwörter durch alle Strophen beſtand, mit dem Reimwechſel der canso redonda (vgl. S. 66). Die Seſtine iſt völlig reimlos und wiederholt die Endwörter der ſechs Verſe der erſten Strophe mit nach beſtimmter Vorſchrift fortſchreitender Veränderung der Reihenfolge an den Versausgängen der folgenden Strophen. Auch die drei Zeilen des Geleites (vgl. S. 66) müſſen je zwei dieſer ſechs Wörter einſchließen. Dieſe Form, die an die Gedichte mit vorgeſchriebenen Endreimen aus der Zeit Ludwigs XIII. und XIV. erinnert und wie dieſe ein bloßes Kunſtſtück iſt, hat beſonders in Italien Nachahmung und Pflege gefunden.

Endlich verdient auch der Liebesbrief (prov. salut) Erwähnung, der vor dem Ende des 12. Jahrhunderts auftritt und beſonders von Arnaut von Mareuil ausgebildet wurde. Er hat nicht die lyriſche Form, ſondern Reimpaare aus Achtſilblern, und enthält meiſt Liebesbeteuerungen und Schilderungen des ſchmachtenden Zuſtandes, in welchem ſich der Dichter befindet.

Auch die ſelbſtändige einzelne Strophe, cobla esparsa, dem altdeutſchen Spruch entſprechend, aus der ſich wahrſcheinlich bei den Italienern das von ihnen erfundene Sonett abgezweigt hat, iſt beſonders von einigen Dichtern, Bertran Carbonel von Marſeille und Guilhem del Olivier von Arles, gepflegt worden. Sie enthält meiſt Lebensregeln und iſt dem Epigramm nahe verwandt.

5. Die Troubadours ſeit Bernhard von Ventadour.

Wenn wir uns nun zur Geſchichte des provenzaliſchen Minneſanges zurückwenden, den wir bis Bernhard von Ventadour verfolgt hatten, ſo finden wir, daß die Zahl der Sänger zunächſt allmählich anwächſt, dann aber, um 1180, geradezu unüberſehbar wird, indem zu dem großen Konzerte alle Landſchaften ihre Sänger ſtellen.

Noch zu den älteren Zeitgenoſſen Bernhards gehörte der Graf Raimbaut III. von Orange, der von 1155—73 regierte. Er liebt geſuchte Wortſpiele und Wendungen. Um etwas Neues zu bieten, hat er eins ſeiner Gedichte am Schluß der Strophen regelmäßig mit Proſa untermiſcht. Er iſt ſehr ſelbſtbewußt, redet aber nicht die Sprache des Herzens. Er ſagt z. B.: „Das Lächeln meiner Freundin macht mich fröhlicher, als wenn mich vierhundert Engel anlachten.“ Anmutiger und natürlicher dichtet ſeine Geliebte, die Gräfin von Die, Gattin des Grafen Wilhelm. Eins ihrer Gedichte ſei in einer Überſetzung von Hermann Spanuth mitgeteilt:

Ob ich nicht will, ich muß es dennoch ſingen,
Ihn klag' ich an, dem all mein Sinnen eigen;
Das Herz, um das ich muß in Liebe ringen,
Will ſich in Gnade nicht noch Güte neigen.
Was blüht mein Leib, was frommt des Geiſtes Flug,
Wenn Geiſt und Schönheit mich verraten zeigen,
Der Häßlichen zur Kränkung noch genug?

Das iſt mein Troſt, daß meine Treu' geblieben,
Wie einz'ger Lieb' ſie jemals nur entſtiegen,
— Nicht mocht' Seguin Valenſa[1] treuer lieben —
Faſt freu' ich mich, in Lieb' dich zu beſiegen.
Der Liebſte doch, der Beſte bleibſt mir du.
Du willſt nur mir erzwungne Kälte lügen
Und neigſt dich allen andern gütig zu.

---

[1] Anſpielung auf eine ſonſt ganz unbekannte Liebesgeſchichte.

Mir dieſen Stolz! ich kann es nimmer faſſen,
Und billig geht mein Herz darum in Klagen,
Wie du um fremde Liebe mich verlaſſen,
Was immer ſie auch bieten mocht' und ſagen.
Gedenk' der Zeit, da deine Lieb' und Huld
Noch mein begehrte, Gott magſt du befragen,
Da es nun anders, ob das meine Schuld.

Dein adlig Herz, ſo reich an milder Güte
Und hohem Wert, hält bannend mich gefangen.
Wenn nah', wenn fern in Lieb' ein Herz erglühte,
Ich zweifle nicht, um deines müßt' es bangen.
Doch kennſt du wohl — der Frauen biſt du kund —
Der Allertreuſten Sehnen und Verlangen:
Es ruft dir ſüß der alten Liebe Bund.

Stolz iſt mein Stamm, und adlig iſt mein Sinnen,
Schön iſt mein Leib, und mehr als Leibesſchöne
Iſt meine Treu'; mein Bote trägt mein Minnen
Im Lied zu dir, daß es dein Herz verſöhne,
Zu fragen dich, warum, Geliebter mein,
Ich dich verlor, ob Übermut mich höhne,
Ob ich auf immer ſoll verlaſſen ſein.

Und nun, mein Lied, ins Herz ihm ſorglich töne:
Der Hochmut trügt, und manchem bracht' er Pein.

Man vermutet nicht ohne Grund, ein Dichter Lignaure, der mit Guiraut von Bornelh eine Tenzone über den künſtleriſchen Wert des dunkeln Ausdrucks wechſelte, und deſſen Tod Guiraut in einem Planch beklagte, ſei mit Raimbaut identiſch. Die Verteidigung der dunkeln Manier würde zu Raimbauts Charakter ſtimmen, und wir wiſſen ohnedies, daß Raimbaut zu den Gönnern des jungen Guiraut gehört hat.

Mit Bernhard befreundet war Peire von Auvergne, ein Bürgersſohn aus dem Sprengel Clermont. Er war als Komponiſt berühmt und galt bei ſeinen Zeitgenoſſen für den beſten Dichter, bis Guiraut von Bornelh auftrat und ihm dieſen Rang ſtreitig machte. Peire hat ein hohes Alter erreicht; er begann vor 1162 zu dichten, und ein auf Ereigniſſe des Jahres 1214 bezügliches Sirventes geht (ob mit Recht?) unter ſeinem Namen. Er verbrachte den Abend ſeines Lebens im Kloſter. Die Provenzalen ſchätzten die ſtarke Häufung ſchwerer Silben als einen Vorzug und rühmten daher unter Peires Gedichten eins, welches beginnt: „Dejostals breus jorns els loncs sers“ (Bei den kurzen Tagen und langen Abenden), wo die Häufung der Konſonanten wohl zur Schilderung der rauhen Jahreszeit dienen ſoll. Inhaltlich wertvoll iſt ein Spottgedicht auf die Troubadours ſeiner Zeit (um 1180), worin er ihrer zwölf mit Namen nennt, darunter Bernhard von Ventadour und Guiraut von Bornelh. Beſonders anmutig iſt eins ſeiner Lieder, in welchem in Nachahmung Marcabrus, der den Star als Boten benutzte, eine Nachtigall als Liebesbotin entſandt wird. Paul Heyſe hat es meiſterhaft in der Form des Originals übertragen. Wir führen hier nur die erſte Strophe an.

Nach der Kammer meiner Lieben
Schwing' dich hin, Frau Nachtigall!
Sag' ihr, daß ich treu geblieben,
Und von ihren Reden all,
Die ſie ſpricht,
Bring' Bericht!
Mahne drum ſie leiſe
Ihrer Pflicht,
Daß ſie nicht
Hindre deine Reiſe!

Guiraut von Bornelh, den man im 13. Jahrhundert für den hervorragendſten aller Troubadours erklärte und durch den Ehrentitel maestre dels trobadors (Meiſter der Troubadours) auszeichnete, war bei Excideuil, unweit Périgueux, zu Hauſe. Er begann um 1165 zu dichten und trat anfangs in die Fußſtapfen Peires von Auvergne, indem er ſich der dunkeln Richtung des Minneſanges anſchloß. Die Anhänger dieſer Richtung gingen von der Anſchauung aus, daß die Poeſie nicht für die große Menge da ſei, ſondern nur für ein kleines Häuflein

Eingeweihter. Daher wurde abſichtlich ein dunkler Ausdruck gewählt, deſſen Verſtändnis nicht jedem aufgehen, aber der kleinen Zahl der Kenner einen um ſo höheren Genuß bieten ſollte. Zu dieſem trobar clus oder oscur, d. h. verſchloſſenen oder dunkeln Dichten, das in Arnaut Daniel ſeinen genialſten Vertreter finden ſollte, war Guiraut wahrſcheinlich von dem Grafen von Orange angeregt worden. Er fand jedoch, von einem richtigen Gefühl geleitet, ſehr bald die Schwächen dieſer Verkünſtelung heraus und ging ſchon vor 1173 zu der klaren Richtung des Minneſanges über, die damals von Bernhard von Ventadour in der vollendetſten Weiſe geübt wurde. Bei weitem die meiſten Gedichte Guirauts gehören dieſer zweiten, reiferen Periode an, und ſie, nicht die wenigen Kinder der dunkeln Muſe, haben ſeinen Ruf begründet. Der Tenzone mit Lignaure, in der Guiraut nach den Gründen gefragt wird, aus denen er die dunkle Manier verurteile, wurde ſchon oben gedacht (S. 71).

Guiraut war von geringer Herkunft, hatte jedoch eine für jene Zeit nicht gewöhnliche gelehrte Bildung erhalten. Er richtete ſein Leben ſo ein, daß er im Winter gelehrten Studien oblag, vielleicht dabei auch Unterricht gab (worauf der erwähnte Beiname ſchließen läßt), im Sommer aber mit zwei Sängern, die ſeine Kanzonen vortrugen, die Höfe beſuchte. Wir erfahren, daß er wertvolle Bücher beſaß und unvermählt geblieben iſt. Über ſeine Erlebniſſe und die von ihm beſungenen Damen wiſſen wir wenig. Er verſichert wiederholt, daß er nur eine liebe und beſinge, daher vielleicht die verſchiedenen Verſtecknamen, die er anwendet (Bels senher, Segur u. ſ. w.), auf eine und dieſelbe Dame zu beziehen ſind. Er beſang eine Dame in der Gascogne, mit deren dichtender Kammerzofe Alamanda er, als die Herrin ihm grollte, eine Tenzone verfaßte. Seine erſten Gönner ſcheinen Raimbaut von Orange und Alfons II. von Aragonien geweſen zu ſein; doch hat er auch andere Höfe in Spanien beſucht. Er nahm mit Ademar V. von Limoges und Richard Löwenherz am dritten Kreuzzug teil und begab ſich nach der Einnahme von Akka an den Hof Boemunds von Antiochien; hier blieb er den Winter über und trat gegen Oſtern 1192 die Rückfahrt an. Seine letzten datierbaren Gedichte beziehen ſich auf den Tod Ademars und Richards (1199).

Guirauts Gedichte ſind in einer klaren, ernſten, gedankenreichen Sprache geſchrieben. Er ſtellt beſonders gern moraliſche Betrachtungen an und klagt über den Verfall des Rittertumes und der Poeſie. Er hat daher mit beſonderer Vorliebe das moraliſche Sirventes gepflegt und auch ſeine Kanzonen öfter auf dieſes Gebiet abſchweifen laſſen. Dante hat ihn, als er ihn unter den drei größten Troubadours aufführte, als Sänger der Rechtſchaffenheit (rectitudo) geprieſen. Dies mag zum Teil darauf beruhen, daß Guiraut wiederholt die Wahrheitsliebe, die Aufrichtigkeit preiſt und erklärt, mit echter Minne ſei die Lüge unverträglich.

Ein hervorragender Dichter war auch Arnaut von Mareuil, den Petrarca freilich den „minder berühmten" Arnaut nennt, weil er ihm Arnaut Daniel vorziehen möchte. Jener Arnaut ſtammte aus der Nähe von Nontron und war von Hauſe aus arm. Er wurde Schreiber, konnte ſich aber nicht mit dem Gelernten ernähren und legte ſich daher aufs Dichten. Sein guter Stern führte ihn an den Hof der Azalais von Béziers, einer Tochter Raimunds V. von Toulouſe, wo er wohl aufgenommen wurde; denn er war ein guter Vorleſer von Romanen und hatte eine ſchöne Singſtimme. In ſeinen Liedern feierte er die Gräfin, wagte aber nicht, ihr ſeine Lieder offen mitzuteilen, ſondern that, als hätte ſie ein anderer verfaßt. Als er ihr endlich ſeine Liebe entdeckte, nahm ſie dies freundlich auf, bis König Alfons II. von Aragonien, der ihr gleichfalls den Hof machte, ſie veranlaßte, dem Troubadour den Abſchied zu geben. Todtraurig begab ſich dieſer nun an den Hof Wilhelms VIII. von Montpellier (geſt. 1202) und klagte bitter über den

Wechſel des Glückes, die Geliebte, die ſeine Feindin geworden ſei, über ſich ſelbſt, der ſich in einem Liede durch ſeine Unvorſichtigkeit verraten habe, indem er ſich einer Liebesgunſt rühmte. Dieſer Dichter hat eine ſehr ſchlichte und leichte Ausdrucksweiſe und erinnert in einem Liede von ungewöhnlich einfacher Form faſt an den Volkston.

Dieſes Lied beginnt mit einer ausführlichen Naturſchilderung, was ſonſt nicht Arnauts Art iſt. Kurze Hinweiſe auf die Jahreszeit oder die Naturumgebung ſind als Liedeingänge bei den älteſten Troubadours beinahe die Regel. Später dagegen wurden ſie geradezu verpönt. Wie die Minnelieder Arnauts, vielleicht nur mit dieſer einzigen Ausnahme, ſo entbehren auch die Minnelieder Folquets, Bertrans de Born und Peirols dieſer ſtereotypen Eingänge, die die Dichter offenbar abſichtlich vermieden. Das beſprochene Lied Arnauts ſei in Überſetzung hier mitgeteilt.

Schön iſt's, wenn ſich Lüfte regen
Im April, eh' Mai erwacht.
Nachtigall und Elſter pflegen
Sangs die ganze heitre Nacht.
Will der Morgen dann erſcheinen,
Schallt's von neuem fröhlich laut,
Und ein jedes von den Kleinen
Hat ſein Weibchen ſüß und traut.

Und wenn alle Knoſpen ſpringen,
Alle Erdenwelt ſich freut,
Regt ſich's auch in mir, zu ſingen
Von der Liebe Seligkeit;
Und Natur und Sitte geben
Neigung mir zu Luſt und Scherz,
Wenn in ſanfter Lüfte Weben
Mir ſo ſelig wird ums Herz.

Weißer iſt ſie als Helene,
Schöner als die Knoſpe zart,
Ihre blendend weißen Zähne
Bergen Worte holder Art.
Reines Herz voll edler Güte,
Friſche Wange, blondes Haar —
Gott erhalte dieſe Blüte,
Die er ſchuf ſo wunderbar!

Ließ' ſie mich ihr Herz erkennen,
All mein Sehnen würde ſtill,
Einmal möcht' ich mein ſie nennen
Und noch oftmals, wenn ſie will.
Im Vereine woll'n wir ziehen
Oft dann in die Frühlingsau —
All dies Glück kann mir erblühen
Von der holden, ſchönen Frau.

Am Hofe von Montpellier lebte noch ein anderer Troubadour, ein Troubadour ganz eigener Art, Folquet von Marſeille. Dante hat ihm im „Paradies" auf der Venus einen hervorragenden Platz angewieſen. Folquet war der Sohn eines reichen Genueſer Kaufmanns aus der Bankierfamilie der Anfoſſo, der nach Marſeille übergeſiedelt war. Er beſang die Gattin ſeines Gönners, des Vizegrafen Barral von Marſeille. Diez charakteriſiert das Verhältnis mit folgenden Worten: „Es bedarf kaum der Verſicherung der Handſchriften, daß ſie ihm trotz ſeinen Geſängen nichts von Liebe erzeigt und ſeine Bitten nur in betracht der großen Lobeserhebungen, die er ihr erteilte, gelitten habe." Dennoch hat er, wie Dante in der „Vita nuova", ſeine Liebe zu ihr unter einer erheuchelten Liebe zu einer anderen zu verſtecken geſucht. Die Angebetete aber glaubte nicht an dieſen Sachverhalt und verbannte ihn aus ihrer Nähe, worauf er ſich an den Hof Wilhelms VIII. von Montpellier begab, der mit der byzantiniſchen Prinzeſſin Eudoxia (von den Troubadours daher Kaiſerin genannt) vermählt war. Dort beſang er auf Eudoxias Wunſch ſeine frühere Herrin und erlangte auch deren Verzeihung. Barral ſtarb im Jahre 1193, und ſein Tod wurde von dem Troubadour in rührenden Worten beklagt. Der Vizegräfin hat er auch nach dem Tode ihres Gatten, der ſie nicht lange vor ſeinem Ableben verſtoßen hatte, um eine Tochter der Eudoxia zu heiraten, ſeine Lieder gewidmet. Und dabei hatte er ſelbſt eine Gattin und zwei Söhne.

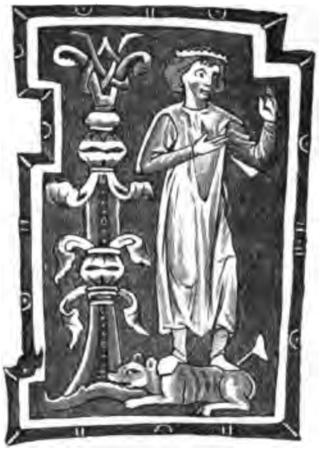
Gegen das Ende des Jahrhunderts trat bei ihm ein Umſchwung ein. Weltmüde begab er ſich nach dem Tode des Richard Löwenherz, der zu ſeinen Gönnern gehört hatte, in ein Ciſtercienſerkloſter, und auch ſeine Familie mußte in ein Kloſter gehen; er wurde Abt zu Le Toronet bei Fréjus in der Provence und im Jahre 1205 in Toulouſe Biſchof. Als ſolcher iſt er einer der grauſamſten Verfolger der unglücklichen Albigenſer geweſen. Seine Gedichte tragen den Charakter des gedankenmäßig Reflektierenden an ſich und erinnern zuweilen an die Spitzfindigkeiten der Scholaſtik. Ein geiſtliches Stück in paarweiſe gereimten Achtſilblern wird ihm neuerdings ohne genügenden Grund entzogen. „Es iſt die Beichte eines von dem Stachel des Gewiſſens geängſtigten Herzens“, ſagt Diez, „der Angſtruf eines Sünders, den die Schrecken der Ewigkeit zermalmen.“ Folquet ſtarb 1231 und wurde von der Kirche ſelig geſprochen. Daß ein Troubadour am Abend ſeines Lebens ins Kloſter ging, dafür fehlt es nicht an Beiſpielen. Daß aber ein vielbewunderter Sänger ſich ſpäter der Theologie widmet, es bis zum Biſchof bringt und die Sünden ſeines weltlichen Lebens durch Inquiſition und Ketzerverfolgung auszulöſchen ſucht, dieſer Fall iſt glücklicherweiſe nur durch Folquet vertreten, der als Biſchof auch ſeine Minnelieder, die den Weg in das Publikum gefunden hatten und gern geſungen wurden, als eine laute Anklage, als einen lebenden Vorwurf anſehen mußte. Als er einſt an der Tafel des Königs von Frankreich ſaß und zufällig von einem Spielmann eines ſeiner Minnelieder vorgetragen wurde, ſtieg ihm die Schamröte ins Geſicht, und im ſtillen verhängte er über ſich als Buße, an jenem Tage nur Waſſer und Brot zu genießen.

Wenn Folquet erſt Troubadour war und dann Geiſtlicher wurde, um als ſolcher ſein früheres Weltleben ſtreng zu verurteilen, ſo hat ein anderer Troubadour beides in ſich vereinigt, ohne deshalb einen inneren Zwieſpalt zu empfinden. Wir kennen dieſen Dichter nur unter dem Namen des Mönchs von Montaudon. Er ſtammte aus einer edlen Familie zu Vic bei Aurillac in der Auvergne und wurde Mönch in Aurillac. Der Abt ſeines Kloſters ernannte ihn zum Prior von Montaudon, deſſen Lage heute unbekannt iſt. Dort machte er ſich durch ſeine Gedichte einen Namen, reiſte als fahrender Sänger umher, ohne die Mönchskutte abzulegen, und wandte den ganzen Ertrag der Kunſt ſeinem Kloſter zu. Mit Erlaubnis des Abtes beſuchte er ſogar den Hof Alfons' II. von Aragonien. Er ſtarb als Prior von Villefranche-de-Conflent. Der Mönch hat auch einer adligen Dame (Eliſe von Montfort) in Minneliedern gehuldigt; doch liegt ſeine Bedeutung auf einem anderen Gebiete: er hat eine Anzahl höchſt origineller Sirventeſe verfaßt.

Darunter iſt ein Spottgedicht auf die gleichzeitigen Troubadours, das er ſelbſt als eine Fortſetzung zu dem ähnlichen Gedicht des Peire von Auvergne (vgl. S. 71) bezeichnet. Da werden von bekannteren Troubadours Gaucelm Faidit, Arnaut Daniel, Arnaut von Mareuil, Folquet und Peire Vidal der Reihe nach verhöhnt. In zwei Gedichten wendet er ſich gegen das Schminken der Frauen. In dem einen beſchweren ſich die Heiligenbilder bei dem Herrgott, daß die Farben zu teuer werden, weil die Damen zu viel Farbe auftragen. Gott gibt dem Mönch Befehl, die Damen am Schminken zu verhindern. Er wirft jedoch ein, die Natur des Weibes bringe das nun einmal mit ſich, worauf Gott erwidert, die Kreatur dürfe dies Schönheitsmittel ohne ſein Gebot nicht anwenden; die Frauen würden ja ſeinesgleichen, wenn ſie, ſtatt älter zu werden, ſich durch Schminken verjüngten. Der Mönch aber meint, eine Änderung ſei nur dadurch zu bewirken, daß Gott entweder die Schönheit der Frauen bis zum Tode währen laſſe oder die Schminke aus der Welt tilge. So läßt er noch andere ſeiner launigen Sirventeſe im Himmel ſpielen und tritt mit Gott in eine nur geringe Andacht verratende Unterhaltung ein.

In der Lebensbeſchreibung des Mönches wird die älteſte litterariſche Geſellſchaft erwähnt, von der wir aus jener Zeit Kunde haben. Sie wird ein Hof (cort) genannt und hatte ihren Sitz in Le Puy-Notre-Dame. Der Mönch wurde dauernd zum Herrn dieſes Hofes ernannt und erhielt das Recht, einen Sperber als erſten Preis zu vergeben. Eine Kommiſſion von vier Richtern, zu denen der Mönch ohne Zweifel gehört hat, hatte über den Wert der eingereichten Kanzonen zu entſcheiden. Wir wiſſen, daß gegen den Anfang des 13. Jahrhunderts Guiraut de Calanſon ſeine berühmte Kanzone über die ſinnliche Liebe dort eingereicht hatte, und dürfen vermuten, daß ſie mit einem Preiſe gekrönt wurde. Wie lange dieſer Hof beſtanden hat, wiſſen wir nicht. Da es aber in der Lebensbeſchreibung des Mönches heißt, er ſei ſo lange Herr des Hofes geweſen, bis der Hof ſich auflöſte, können wir annehmen, daß er wohl noch bei Lebzeiten des Mönches eingegangen iſt. Sicher iſt, daß ihm, wenn er überhaupt ſo lange beſtand, der Albigenſerkrieg ein Ende gemacht haben muß.

Ein Dichter, der ſowohl wegen ſeiner Erlebniſſe als auch wegen ſeiner originellen Dichtungsart Erwähnung verdient, iſt Raïmbaut von Vaqueiras (ſ. die untenſtehende Abbildung). Er war der Sohn eines armen Ritters in der Provence und ſtand als Dichter anfangs zu Orange im Dienſte Wilhelms IV. von Baux, mit dem er ſich Engles (d. h. Engländer) nannte (vgl. S. 66). Wilhelm war, als einem Neffen des Troubadours Raïmbaut von Orange, deſſen Grafſchaft zugefallen. Von da durchſtreifte Raïmbaut Oberitalien bis Pavia und fand eine neue Heimat zu Monferrat an dem Hofe des Markgrafen Bonifaz II., in deſſen Dienſt er ſein ſpäteres Leben verbrachte. Er verliebte ſich in Beatrix, die Tochter des Markgrafen. Da er ihr aber nicht ſeine Liebe zu geſtehen wagte, ſo fragte er ſie um Rat: er liebe eine hochſtehende Dame, wage jedoch nicht, ihr ſeine Liebe zu zeigen oder auch nur anzudeuten; ſolle er nun jener ſein Herz offenbaren oder, ſich in heimlicher Liebe verzehrend, dahinſterben? Beatrix wußte wohl, daß ſie ſelbſt der Gegenſtand dieſer Liebe war, und antwortete: „In der That, Raïmbaut, ſoll jeder treu Liebende, der eine edle Dame minnt, Scheu hegen, ihr ſeine Liebe zu zeigen. Ehe er jedoch daran zu Grunde geht, rate ich ihm, ſie ihr zu geſtehen und ihr ſeinen Dienſt und ſeine Freundſchaft anzutragen; denn ich verſichere Euch, wenn ſie klug und höfiſch iſt, wird ſie es nicht übelnehmen, ſondern ihn deshalb nur um ſo höher ſchätzen. Darum rate ich Euch, daß Ihr der Dame Eure Liebe geſteht und ſie bittet, Euch als ihren Ritter anzunehmen. Denn Euch würde keine Frau auf der Welt als ihren Ritter und Diener ausſchlagen. So nahm Azalais, die Gräfin von Saluzzo, den Peire Vidal, die Gräfin von Burlatz [Azalais von Beziers] den Arnaut von Mareuil, Maria den Gaucelm Faidit und die Dame von Marſeille Folquet als Liebhaber an. Darum rate ich Euch, auf mein Wort und meine Gefahr hin, bittet ſie nur um ihre Gegenliebe.“ Da ſagte ihr Raïmbaut, daß ſie ſelbſt die Dame ſei, wegen deren er ſie um Rat gefragt habe, und ſie nahm ihn als ihren Ritter an. Die erſte Kanzone aber, die er ihr darauf widmete, hat als Refrainwort der dritten Zeile jeder Strophe das Wort „Rat“. Die Kanzone beginnt (nach Diez):



Raïmbaut von Vaqueiras. Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek des Vatikans zu Rom.

Jetzt ſchließt mir Lieb' ihr ganzes Weſen auf,
Sie, die mich flehn und ſeufzen läßt: ich bat
Die ſchönſte Frau der Welt um ihren Rat.
Sie mahnte mich, zu lieben hoch hinauf
Die Edelſte und mich ihr hinzugeben.

Wie Raïmbaut überhaupt das Ungewöhnliche liebt, ſo hat er auch Beatrix in einer noch nicht dageweſenen Weiſe zu verherrlichen geſucht. In dem Gedicht „Der Streitwagen“ (Lo carros) ſchildert er ein Damentournier, in welchem Beatrix von den auf ihren Ruhm eiferſüchtigen Schönen angegriffen und mit allen möglichen Kriegsmaſchinen bedrängt wird, aber den Sieg über die Angreiferinnen behauptet. Auch das fünfſprachige Descort, das ſchon oben erwähnt wurde (vgl. S. 69), iſt an Beatrix gerichtet.

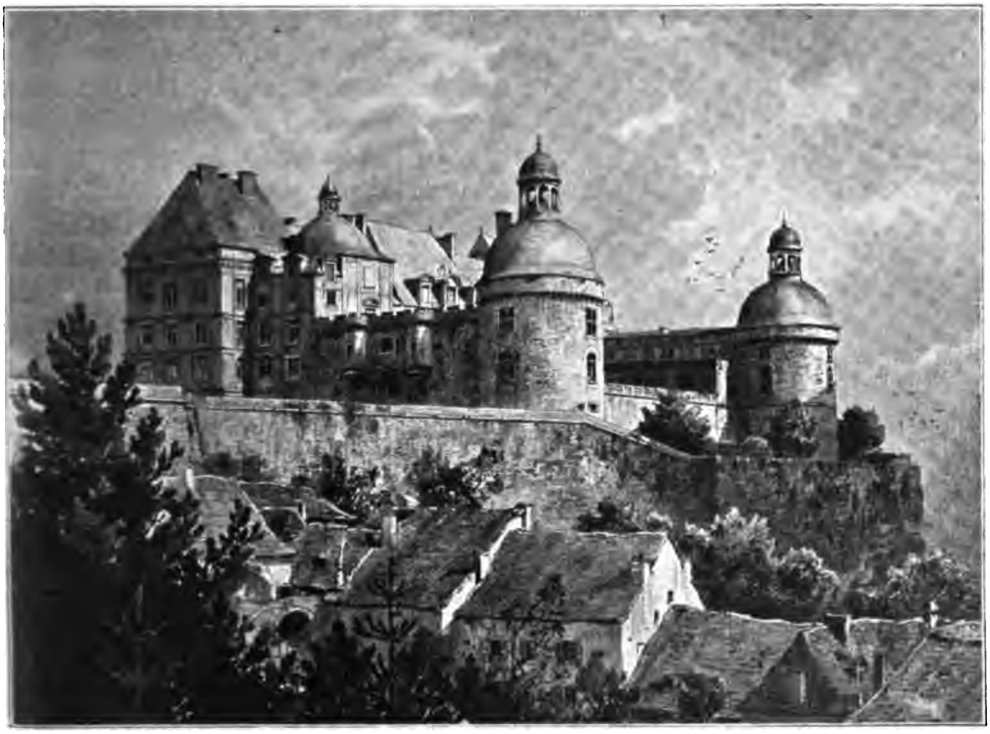
Größeren Ereigniſſen aber ſollte Raïmbaut an der Seite des Markgrafen ſeit 1202 entgegengehen. Der Markgraf hatte ſeinen Troubadour zum Ritter geſchlagen und ihn zu ſeinem Waffenbruder erhoben. Die beiden hatten ſchon in Italien manches Abenteuer, manche Fehde beſtanden. Raïmbaut hatte für ſeinen Gönner eine harte Gefangenſchaft ertragen müſſen und 1194 mit ihm, der ein Anhänger Kaiſer Heinrichs VI. war, den Feldzug nach Sizilien mitgemacht. Nun wurde 1202 der vierte Kreuzzug vorbereitet und der Markgraf in Soiſſons als Feldherr der Kreuzfahrer ausgerufen. Mehr aus Liebe zu ſeinem Gönner als aus Begeiſterung für die heilige Sache ſchloß ſich Raïmbaut dem Zuge an und kämpfte 1203 vor Konſtantinopel an der Seite des Markgrafen. Als dieſer das Königreich Theſſalonich erlangte, gedachte er auch der Dienſte ſeines treuen Waffengenoſſen und belohnte ihn mit einer ausgedehnten Herrſchaft in ſeinem Reiche. Im Jahre 1207 kam Bonifaz auf einem Feldzuge gegen die Bulgaren um; bei einem plötzlichen Überfall der Feinde traf ihn ein Pfeilſchuß unter die Schulter, ſeine Leute entflohen bis auf wenige, die neben ihm ſtandhielten, um mit ihm zu ſterben. Da wir von dem Troubadour nichts weiter erfahren, ſo dürfen wir vermuten, daß auch er dort gefallen iſt.

Die Abenteuer, die Raïmbaut mit dem Markgrafen erlebte, erzählt er in einem Briefe aus drei Laiſſen, der ſchließlich keinen anderen Zweck verfolgt, als ſeinen Gönner um eine Unterſtützung zu bitten. Er verfaßte außerdem eine Turnierbeſchreibung (garlambey), ein Tanzlied nach franzöſiſchem Vorbild (estampida) und eine Paſtorele, worin er eine Genueſerin in ihrer Mundart ſprechen läßt, neben Raïmbauts Descort wohl das älteſte litterariſche Auftreten der italieniſchen Sprache. Denn dieſe Dichtungen fallen noch in die Zeit vor dem Kreuzzug.

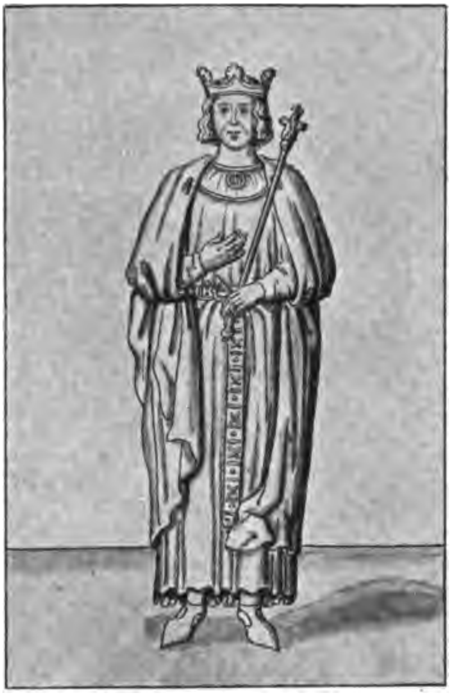
Zu den namhafteſten Troubadours gehörte auch Peire Vidal, obwohl er als Menſch weit weniger hoch ſtand denn als Dichter. Er war der Sohn eines Kürſchners in Toulouſe, beſuchte die Höfe der Großen in Spanien und Italien und gelangte nach Cypern, Ungarn und Malta. Am längſten verweilte er am Hofe Barrals von Marſeille (geſtorben 1193), deſſen erſte, auch von Folquet beſungene Gattin Azalais er unter dem Namen Vièrna feierte, und mit dem er ſich Rainier nannte. Er war ein Mann von dichteriſcher Anlage, der in melodiſchen Formen den Gedanken einen bilderreichen, anmutigen Ausdruck zu geben verſtand, aber freilich durch ſein Gebaren ſehr an unſeren abenteuerlichen Ulrich von Lichtenſtein erinnert. Ob er ſich wirklich der Dame Loba (d. h. Wölfin) zuliebe in ein Wolfsfell ſtecken und von Hunden jagen ließ, iſt allerdings zweifelhaft, da die Erzählung erſt aus ſeinen Liedern konſtruiert ſein kann. Allein daß er an Größenwahn litt, beweiſen ſeine äußerſt prahleriſchen Gedichte; er war nicht umſonſt an der Grenze der Gascogne geboren. Hier ſei nur ſeiner Ehe gedacht. Peire machte zu Beginn des dritten Kreuzzuges (1190) eine Reiſe in den Orient und verheiratete ſich in Cypern mit einer Griechin. Da man ihm aber vorſpiegelte, ſie ſei die Nichte des Kaiſers von Konſtantinopel und habe Anſprüche auf den griechiſchen Thron, ſo legte er ſich ſelbſt den Titel „Kaiſer“ bei, führte das kaiſerliche Wappen und einen Thron mit ſich und traf Anſtalten, eine Flotte auszurüſten, um das Kaiſerreich zu erobern. Einſeitige Begabung kann ſehr hervorragend ſein, auch wo das Urteil hinter dem geſunden Menſchenverſtand zurückbleibt. Und begabt war Vidal: ſeine Verſe fließen auch bei ſchwieriger Reimtechnik ſo leicht und ungezwungen dahin, daß wir uns nicht weiter wundern, wenn die Zeitgenoſſen ſagten, keinem ſei das Dichten ſo leicht geworden. Leider liebte er es, in ſeinen Liedern von der Minne auf die Politik abzuſchweifen, ſich in der unglücklichen Zwittergattung der chanso sirventes (vgl. S. 68) zu üben.

In Italien beſtand ſchon damals eine große Vorliebe für die provenzaliſche Poeſie. Noch Dante und Petrarca haben die Troubadours gründlich ſtudiert. Jener, der ſich ſelbſt in ihrer Sprache verſucht hat, nennt drei als die hervorragendſten: Bertran de Born in den Waffen (in armis), Guiraut von Bornelh in Rechtſchaffenheit (in rectitudine), Arnaut Daniel in der Liebe (in amore). Wir haben Guiraut ſchon kennen gelernt und Dantes Urteil gebilligt. Auch hinſichtlich Bertrans dürfen wir ihm recht geben.

Die Bedeutung **Bertrans** iſt oft übertrieben worden. Er war weder Vizegraf noch großer Grundbeſitzer; ſein Beſitz beſchränkte ſich auf die ſchon durch ihre Lage ſehr feſte Burg Autafort (Hautefort) nebſt einigen Ländereien und Gerechtſamen, und noch dazu mußte er ſich in den Beſitz der Burg mit ſeinem Bruder Konſtantin teilen. Die Burg iſt, freilich nicht in der alten Geſtalt, noch heute vorhanden, öſtlich von Périgueux (ſ. die obenſtehende Abbildung). Neuere Darſtellungen wollen Bertran ſelbſt die Bedeutung einer einflußreichen Perſönlichkeit abſprechen. Das iſt wieder nach der anderen Richtung zu weit gegangen: wir müſſen ihm wenigſtens den Einfluß zugeſtehen, den heute ein Verfaſſer zündender Leitartikel in der Preſſe beanſpruchen darf. Der Graf von Toulouſe läßt ihn 1181 durch einen Boten erſuchen, ein Sirventes zu dichten, um darin für die Sache des Grafen und gegen den König von Aragonien Stimmung zu machen. Und als der „junge König", Heinrich von England, 1170 bei Lebzeiten ſeines Vaters in Weſtminſter gekrönt, mit ſeinem Bruder Richard, dem Herzog von Aquitanien, in einem geſpannten Verhältnis ſtand und ſich von ſeinem Vater zur Zurücknahme ſeiner Beſchwerden bewegen ließ, wurde er von Bertran in einem Sirventes als König der Memmen gebrandmarkt, als ein


Hautefort (Autafort). Zeichnung nach einer Photographie des Herrn de Villevelet zu Périgueux.

König, der kein Land habe und aus der Taſche des Vaters leben müſſe. Durch dieſen Angriff Bertrans fühlte ſich der „junge König“ ſo getroffen, daß er, vielleicht unter dem Drucke dieſer geharniſchten Worte, ſich der Partei der gegen Richard empörten Barone anſchloß und ſich dann an Bertran mit der Bitte wendete, in einem neuen Sirventes die gegen ihn gerichteten Kränkungen zurückzunehmen. Bertran thut dies in einem Gedicht, worin er ihn mit Karl dem Großen vergleicht und anerkennt, daß er ſich von Burgos bis nach Deutſchland hinein Ruhm erworben habe. Man ſieht, ſo gering auch die materiellen Mittel Bertrans waren, als geiſtige Macht war er hoch angeſehen, von den Großen gefürchtet und umworben, und was man von ſeinem Einfluß erzählte, war zwar im einzelnen ſagenhaft ausgeſchmückt, zum Teil entſtellt und übertrieben, aber doch im allgemeinen wohlberechtigt. Dante läßt ihn im „Inferno“, Geſang 28, auftreten, ſeinen Kopf in der Hand tragend, weil er das Haupt und die Glieder entzweit hatte, ſah ihn folglich für den eigentlichen Anſtifter der Kriege zwiſchen Heinrich II. und deſſen Söhnen an. Damit iſt zu viel geſagt; doch hat Bertran immerhin in dieſen Kämpfen eine Rolle geſpielt, die auch in der hiſtoriſchen Darſtellung nicht unerwähnt bleiben darf.



Heinrich, der „junge König“. Nach dem Grabmal in der Kathedrale zu Rouen, wiedergegeben auf einer Zeichnung des Kupferſtichkabinetts der Nationalbibliothek zu Paris.

Bertrans *politiſche Gedichte* beziehen ſich auf hiſtoriſche Ereigniſſe aus den Jahren 1181 bis 1195 (vielleicht 1197); doch iſt gewiß manches verloren gegangen, was einer früheren Periode angehörte. Dieſe Gedichte verfehlen auch auf den heutigen Leſer ihre Wirkung nicht. Der Ausdruck iſt von großer Energie, oft über das ſtreng ſachliche Maß hinaus geſteigert. Die Leidenſchaft, die den Dichter beſeelt, teilt ſich dem Hörer mit und reißt ihn mit ſich fort, unwiderſtehlich, mit dämoniſcher Gewalt. Meiſterhaft verſteht es Bertran, den Angeredeten immer an der empfindlichſten Stelle zu packen, ihn anzureizen und aufzuſtacheln, ihm Verpflichtungen zu zeigen, die er zu erfüllen, Scharten, die er auszuwetzen, Beleidigungen, die er zu rächen hat. Dabei leuchtet aus den Worten des Sängers ſtets eine Luſt am Krieg und am Waffenhandwerk hervor, die ſein ganzes Sein erfüllt und ihn mehr als alles andere zum Dichten begeiſtert. Hier iſt allerdings in Betracht zu ziehen, daß er als Ritter von geringer Habe auf den Gewinn des Krieges angewieſen war; denn die Fürſten ſind, wie er ſelbſt ſagt, weniger freigebig und entgegenkommend im Frieden als im Krieg, wo ſie der Hilfe bedürfen.

Über Bertrans perſönliche Beziehungen zu dem „jungen König“ (ſ. die obenſtehende Abbildung) ſind wir nicht genauer unterrichtet; doch mußte der Charakter des jugendlichen, glanzliebenden, für Poeſie begeiſterten, freigebigen und leutſeligen Fürſten Bertran ſehr zuſagen, zumal da Herzog Richard bei dem Streite Bertrans mit ſeinem Bruder Konſtantin um Autafort die Partei des letzteren ergriffen hatte. Bertran ſchürte daher die Empörung der Barone gegen Richard und ſtachelte den „jungen König“ gegen den Bruder auf. Da trat das Unerwartete ein: der „junge König“ ſtarb am 11. Juni 1183 in Martel am Fieber. Bertran hat dem Schmerz über den Tod ſeines jungen Gönners in zwei Klageliedern von rührendſter Innigkeit und wärmſtem Gefühl Ausdruck verliehen. Als mit dem „jungen König“ die Seele der Partei, ihr mächtigſter Beſchützer und ihr feſteſtes Band verloren war, brach ſie auseinander, und die Burgen der Empörer wurden eine nach der anderen eingenommen. Am 6. Juli eroberte Richard Löwenherz Autafort nach achttägiger Belagerung und gewährte Bertran die nachgeſuchte Verzeihung. Bertran verſprach ihm fortan treue Anhänglichkeit und Bundesgenoſſenſchaft, und er hat Wort gehalten.

Die Handſchriften knüpfen an die Eroberung von Autafort die bekannte Erzählung, die Uhland und Heine in Gedichten verwertet haben; doch darf ſie nicht für ſtreng hiſtoriſch gelten. Hiernach habe Heinrich II. dem gefangenen Dichter höhniſch entgegengerufen: „Ihr habt geſagt, Ihr hättet immer nur die Hälfte Eures Geiſtes nötig; heute könntet Ihr ihn wohl ganz gebrauchen!“ Darauf habe Bertran geantwortet, er habe das allerdings geſagt, aber an dem Tage, wo der „junge König“ geſtorben ſei, habe er Geiſt und Sinn und Verſtand verloren, worauf der König ihm weinend verziehen habe. Dieſes kann nicht hiſtoriſch ſein, weil die Burg Bertrans gar nicht von Heinrich II., ſondern von Richard erobert wurde.

Bertran hat ſich auch im Minneliede verſucht, aber wir kennen von ihm nur ſieben Kanzonen. Die Dame ſeines Herzens war Maeut (Mathilde), die Tochter Raimons II. von Turenne, die ſich mit dem Grafen von Périgord (oder mit einem Bruder des Grafen) verheiratete. Bertran feiert ſie in einem Gedicht, das in jeder Strophe mit Rassa beginnt (womit Gottfried von Bretagne angeredet wird) und in ſehr origineller Weiſe ihre Vorzüge aufzählt. Sie will nur einen Anbeter haben und verſchmäht „nach Mädchenart“ Könige und Herzöge, um einem unbemittelten, aber tapferen Mann ihre Gunſt zu ſchenken. Gedichte, durch welche Bertran die Ankunft einer ſchönen Dame (Guischarda von Beaujeu) in Limouſin allzu freudig begrüßt hatte, verſtimmten Mathilde, und auch Bertrans Entſchuldigungsgedicht (Escondig), worin er die ſchlimmſten Dinge und peinlichſten Lagen auf ſich herabwünſcht, wenn er ſchuldig ſei, gewann ihm nicht ihre Gunſt zurück. Da verſuchte er folgendes in einem anderen Liede. Da ſeine Dame ihn nicht mag und keine andere ihn dafür entſchädigen kann, will er eine gleichwertige Dame ſchaffen, indem er von einer jeden das entleiht, worin ſie am vollkommenſten iſt. Erſt als eine Freundin ſich ins Mittel legte, ließ ſich Mathilde herbei, ihren Sänger wieder in Gnaden anzunehmen, was dieſen zu einer neuen Kanzone veranlaßte. Die dritte Dame, die Bertran beſang, war Mathilde, die Schweſter des „jungen Königs“, die mit ihrem Gatten Heinrich dem Löwen 1182 zu Argentan in der Verbannung weilte. Bertrans Huldigungen waren hier offenbar nur eine Form der Artigkeit, dazu beſtimmt, der Fürſtin den Aufenthalt in der Verbannung erträglich zu machen (vgl. S. 65).

In einigen Sirventeſen hat Bertran über den König Alfons II. von Aragonien die Schale ſeines Spottes ausgegoſſen, der ſelbſt Dichter und ein Beſchützer der Troubadours war. Es ſpricht nur für den guten Geſchmack des Königs, wenn dieſer, wohl bevor er von Bertran angegriffen war, das Sirventes Bertrans für den würdigen Gatten der Kanzone Guirauts von Bornelh erklärt hatte.

Mit Bertran befreundet war Arnaut Daniel, dem Dante unter den Minnedichtern der Provence die erſte Stelle einräumt, und den er auch im 26. Geſang des „Purgatorio“ verherrlicht hat, wo er ihn ſogar in provenzaliſcher Sprache redend einführt. Arnaut war aus Ribérac

(Départ. Dordogne) gebürtig und wurde Spielmann. Als ſolcher hat er den Hof König Richards von England beſucht. Sein erſtes datierbares Gedicht iſt vom Jahre 1181. Arnaut beſang eine ſchöne Dame in Aragonien, die vielleicht Laura hieß, da er Wortſpiele gebraucht, die auf dieſen Namen hindeuten. Nach der Angabe der Handſchriften hat er ein anſcheinend auf ſie bezügliches Lied an die Frau Wilhelms de Bouvila (in der Gascogne) gerichtet; dieſe könnte mit Laura identiſch ſein. Später feiert er eine andere unter dem Verſtecknamen Melhs de be (Mehr als Glück). Da Bertran dasſelbe Senhal von Guiſcarda gebraucht, hat man vermutet, letztere ſei auch von Arnaut Daniel beſungen worden.

Die dunkle Manier, die Guiraut früh verließ, wurde von dem jüngeren Arnaut Daniel wieder aufgenommen und auf die Spitze getrieben. Die Dichtungen des jung verſtorbenen Grafen von Orange ſcheinen auf Arnaut einen ſehr nachhaltigen Einfluß ausgeübt zu haben. Arnauts Sprache bewegt ſich in ſeltenen Worten, geſuchten Wendungen, weit hergeholten Bildern. Daß das Dichten ihm Mühe macht, verhehlt er nicht; er redet von dem Feilen, Zimmern und Behauen der Worte und hat in der Mehrzahl der Gedichte ſeinen Namen im Geleite angebracht. Nur drei der achtzehn Gedichte enthalten den Namen nicht. Zu der Künſtlichkeit des Ausdrucks und der Geſchraubtheit des Gedankens kommt dann noch die ſchwierige Form hinzu. Er häuft Allitterationen, ſucht ſeltene Reimendungen hervor, bindet gern Worte gleicher Lautform, aber verſchiedener Bedeutung (rimas equivocas) und vermehrt derartig die erſt in der folgenden Strophe gebundenen Reime (ſogen. Körner, rimas dissolutas), daß ſchließlich die ganze Strophe aus lauter Körnern beſteht, alſo reimlos iſt. Doch läßt er gern einige Reimworte derſelben Strophe aſſonieren oder aneinander anklingen, wie wenn einmal auf oilla aill, auf ama anda, auf am em folgt oder in einer Strophe die Endungen omba, oma, oigna auftreten.

Eine Kombination ſolcher Kunſtſtücke führte ihn dann zur Erfindung der völlig reimloſen oder, wenn man will, nur identiſche Reime zeigenden Seſtine, welche, wie ſchon S. 70 geſagt wurde, in jeder folgenden Strophe die Reimworte der vorhergehenden in beſtimmter, veränderter Reihenfolge wiederholt. Die Reimworte ſeiner Seſtine ſind: eintritt, Nagel (am Finger), Seele, Rute, Oheim, Kammer (intra, ongla, arma, verga, oncle, cambra), deren regelmäßige Wiederkehr in jeder Strophe des Minneliedes dem Dichter nicht geringe Feſſeln auferlegte. Daß Arnaut in dem Beſtreben, immer Ungewöhnliches zu ſagen, zuweilen geradezu der Trivialität in die Arme eilt, iſt begreiflich; doch hält ſich ſeine Sprache im ganzen auf pathetiſcher Höhe.

Arnauts litterariſche Bedeutung erhellt auch aus der Nachahmung und Bewunderung, die er ſchon bei den Provenzalen, noch mehr aber bei den Italienern gefunden hat. Dante und Petrarca haben unter ſeinem Einfluß geſtanden. Dante hat die Seſtine nachgeahmt und zur Doppelſeſtine weiter ausgebaut, Petrarca eine Reihe von Wendungen und Bildern, darunter ein Lieblingsbild Arnauts, der mit Bezug auf ſein vergebliches Bemühen um Gegenliebe von ſich ſagt, daß er Luft aufſchichte, den Haſen mit dem Stiere jage und gegen den Strom ſchwimme, wie höchſt wahrſcheinlich auch die Wortſpiele über den Namen Laura dem Provenzalen entlehnt.

Ein jüngerer Zeitgenoſſe Arnauts war Guilhem von Cabeſtany, deſſen Lieder von einer großen Zartheit und Innigkeit beſeelt ſind. Ihre Formvollendung läßt ſehr bedauern, daß nur acht von ihnen auf uns gekommen ſind. Er ſtammte aus der Nähe von Perpignan, alſo von katalaniſchem Boden, und liebte die Gattin Raimons von Rouſſillon (bei Perpignan), die ſich 1197 mit dieſem vermählt hatte. Die Handſchriften erzählen von Guilhem eine romantiſche Liebesgeſchichte, indem ſie die Sage vom gegeſſenen Herzen, die in Nordfrankreich ſchon früher umlief, auf ihn übertragen. Später bezeichnete man ſogar das Minnelied, aus welchem der rachſüchtige Raimon die Liebe des Troubadours zu ſeiner Gemahlin erſchloſſen habe. Es war ein berühmtes und in der That wegen ſeiner Formvollendung und prachtvollen Sprache rühmenswertes Gedicht. Heyſe überſetzt die erſte Strophe:

In ſüßem Sinnen,
Das mir das Herz beſchlich,
Muß ich beginnen
Manch holdes Lied auf dich.
Entflammt tiefinnen
Hat deine Schöne mich
Zu heißem Minnen,
Doch kaum verrät es ſich.
Geh' ich auch fort von hier,
Ach, wie entſagt' ich dir,
Für die in Sehnen mir
Mein freies Herz erglühte?
Frau in der Anmut Blüte,
Oft preiſ' ich deine Zier,
Bis ich mich ſelbſt verlier'.

Die Geſchichte von der Ermordung des Troubadours durch den eiferſüchtigen Gatten wird auch von Boccaccio, der ihn Guardaſtagno nennt und nur als Ritter, nicht als Dichter aufführt, im „Decamerone“ (IV, 9) erzählt. Sie iſt jedoch ganz unhiſtoriſch, denn Guilhem lebte noch 1212, wo Raimon bereits verſtorben war, und focht mit in der Schlacht bei Las Navas. Auch Saurimonda, ſo hieß Raimons Gattin, ſtarb keineswegs aus Gram über den Verluſt ihres Troubadours, ſondern ſchloß nach Raimons Tod zwei neue Ehen.

Wenn auch gegen das Ende des 12. Jahrhunderts die provenzaliſche Lyrik ſich ſo weit entwickelt hatte, daß es an trefflichen Muſtern nicht mehr fehlte und noch weniger an Verſemachern, denen die Sprache bereits einen Teil der Denkarbeit abnahm, ſo ragen doch noch einzelne Dichter aus dem Haufen hervor. Hier verdient zunächſt Gaucelm Faidit genannt zu werden. Er war aus Uzerche in Limouſin gebürtig, ein Bürgersſohn, der ſein Hab und Gut in den Schenken verzehrte oder beim Würfelſpiel verlor und daher zu dem Beruf des Spielmanns greifen mußte, obwohl er eine häßliche Singſtimme hatte. Er mußte ſich nun nach einer hochſtehenden Dame umſehen, der er ſeine Lieder widmen könnte. Er wählte Maria von Turenne, eine Schweſter der von Bertran de Born gefeierten Maeut, die ſich vor 1183 mit Ebles V. von Ventadour verheiratet hatte. Auch Maria war als feinſinnige Dame hochangeſehen; ſie galt für eine Sachverſtändige in Liebesangelegenheiten und hat nicht nur die Dichter beſchützt, ſondern auch ſelbſt mit einigen von ihnen Tenzonen gewechſelt. Gaucelm iſt zwar zuweilen zu anderen Damen abgeſchweift, aber ſtets wieder zu ſeiner erſten Gönnerin zurückgekehrt, der, wie das erſte, ſo auch das letzte ſeiner Lieder gewidmet iſt.

Die Liebesgeſchichte, die uns von dieſem Dichter erzählt wird, iſt recht lehrreich zur Beurteilung des Frauendienſtes der Troubadours. Maria verſchmähte die Huldigungen Gaucelms nicht, der Minnelieder zu ihrem Preiſe dichtete und ſie ihr auch äußerlich zueignete, indem er das Geleit mit der Anrede „Na Maria“ (Frau Maria) beginnen ließ. Als er ihr in ſolcher Weiſe ſieben Jahre gehuldigt hatte, ohne Erhörung ſeiner Bitten zu finden, trat er eines Tages vor ſie hin und erklärte, entweder werde ſie ihn erhören, oder er werde ſie verlaſſen, um hinfort einer anderen zu dienen, und ging unwillig davon. Maria aber wollte von dieſen Möglichkeiten keine eintreten laſſen und fragte eine Freundin, Audiart, um Rat, die ihr zu bewirken verſprach, daß Gaucelm ſich ſo von ihr verabſchiede, daß er weder über ſie Klage führen noch ſie angreifen werde. Sie ließ dann den Dichter kommen und verſprach ihm ihre Liebe, wenn er in einer Kanzone in höflicher Weiſe von Maria Abſchied nähme. Gaucelm dichtete die Kanzone, mit der die beiden Damen ſehr zufrieden waren; als er aber zu Frau Audiart kam und ſeinen Lohn verlangte, merkte er aus ihren Reden bald, daß er hinters Licht geführt worden war, und wandte ſich in einer reuevollen Kanzone wieder an Maria.

Wir wiſſen auch, daß er ſich verheiratete, doch iſt die Zeit der Heirat ungewiß. Seine Frau war ein Spielweib, Guillelma Monja, die mit ihm umherzog und bald ſo beleibt wurde wie er ſelbſt. Er verbrachte eine Zeit am Hofe Bonifaz' II. von Monferrat und fand auch in Richard Löwenherz einen Beſchützer, dem er in einem Planch ein pietätvolles Denkmal geſetzt hat. Auch den Hof von Richards Bruder, Gottfried von Bretagne (geſt. 1186), ſcheint er in früheren Jahren beſucht zu haben. Nachdem er in einigen begeiſterten Liedern zur Teilnahme am vierten Kreuzzug aufgefordert hatte, ſchiffte er ſich ſelbſt im Jahre 1202 zu einer Pilgerfahrt nach Paläſtina ein und kehrte im folgenden Jahr zurück. Wir wiſſen nicht, wann er geſtorben iſt.

Ein ernſter Dichter, der nur drei Kanzonen, dagegen eine große Anzahl Sirventeſe verfaßt hat, *Peire Cardinal*, ſtammte aus Le Puy und war der Sohn eines angeſehenen Ritters. Noch als Knabe erhielt er auf Betreiben ſeines Vaters ein Kanonikat in ſeiner Heimat und infolgedeſſen eine gelehrte Schulbildung. Es trieb ihn, die Höfe zu beſuchen; er führte einen Spielmann bei ſich, der ſeine Sirventeſe ſang; ſo zog er bis an den Hof Jakobs I. von Aragonien. Peire erreichte ein Alter von nahezu hundert Jahren. Während des Albigenſerkrieges nahm er für den Grafen von Toulouſe Partei und ſchmähte auf die Franzoſen. Auch die Schwächen und Laſter der Geiſtlichkeit hat er in ſeinen Gedichten bloßgeſtellt. Seine Ausdrücke ſind energiſch, auch originell, doch zu allgemein gehalten, um uns weſentliche Aufſchlüſſe über die Sitten der Zeit geben zu können. Peire Cardinal hat auch eine Fabel verfaßt, eine bei den Provenzalen nur ſpärlich vertretene Gattung, und ein Eſtribot in einreimigen Laiſſen, worin er ſelbſt ſein katholiſches Glaubensbekenntnis ausſpricht, die katholiſchen Geiſtlichen und Mönche aber für das Umſichgreifen der Ketzerei verantwortlich macht.

Andere Dichter hatten noch mehr unter den Schrecken des Albigenſerkrieges zu leiden, der dem fröhlichen Leben an den Höfen ein Ende bereitete und manchen Gönner ſeiner Macht beraubte. Der Dichter Raimon von Miraval, deſſen Liebesgeſchichte mit Gaudairenca Paul Heyſe in der „Dichterin von Carcaſſonne" frei, aber höchſt anmutig den Quellen nacherzählt hat, war mit Raimon VI. ſo nahe befreundet, daß ſie ſich gegenſeitig Audiart nannten (vgl. S. 66), und verlor mit der Demütigung ſeines Gönners durch die Franzoſen ſeinen ganzen Beſitz. Aimeric von Pegulha und Guilhem Figueira, beide Toulouſaner, mußten ſich als Ketzer nach Italien begeben, wo ſie ihr ferneres Leben zubrachten und ihrer Begeiſterung für Friedrich II. in Liedern Ausdruck gaben. Zu der Partei des Grafen von Toulouſe gehörten auch Bernart Arnaut von Montcuc, Gui von Cavaillon, der von ihm zu wichtigen diplomatiſchen Sendungen benutzt wurde, und Peire Rogier, der mit den Waffen gegen die Franzoſen kämpfte. Nur von *einem* (Perdigo) erfahren wir, daß er die Partei der Sieger gegen den früheren Beſchützer ergriff.

Im 13. Jahrhundert wurde von den Dichtern auf Pathos und Stil beſonderer Wert gelegt. Man ſchätzte vor allem Kanzonen in langatmigen, prunkvollen Perioden, mit fernhergeholten und weitausgeführten Vergleichen. Wir dürfen in dem erwähnten *Aimeric von Pegulha* einen Hauptvertreter dieſer Richtung erblicken, die ſchon vor ihm, z. B. durch Folquet von Marſeille (vgl. S. 73), befolgt wurde. Aimeric war der Sohn eines Tuchhändlers in Toulouſe. Er ſcheint ſeinen erſten Beſchützer in dem Grafen von Toulouſe gefunden zu haben, dem er ſich ſtets als ein treuer Anhänger erwies. Er verliebte ſich in eine Bürgersfrau in der Nachbarſchaft ſeines Hauſes, und dieſe Liebe lehrte ihn dichten. Von dem Gatten verfolgt, hatte er dieſen mit einem Schwerthieb am Kopf verwundet und floh, um ſich der Rache zu entziehen, nach Spanien, wo er bei verſchiedenen katalaniſchen Großen, dann insbeſondere am Hofe von Kaſtilien Aufnahme fand. Die provenzaliſche Biographie Aimerics erzählt von ihm ein Liebesabenteuer, wie in Abweſenheit des eiferſüchtigen Toulouſaners, der auf einer Wallfahrt begriffen war, ein kranker Pilger, angeblich ein Vetter des Königs von Kaſtilien, um Unterkunft und Pflege in dem Haus des Bürgers bitten ließ, und wie die Frau dann nicht wenig überraſcht war, in dem von ihr beherbergten Pilger ihren immer noch geliebten Troubadour zu erkennen. Der jedenfalls nur an Liebe Erkrankte blieb zehn Tage in ihrer Kur und begab ſich dann nach Italien, wo er ſich vor der Rache des Gatten und vor den Schrecken des Albigenſerkrieges ſicher wußte. Er weilte dort an den Höfen von Monferrat, von Malaſpina, von Eſte. Mehreren ſeiner Gönner hat er nach deren Tode Klagelieder gewidmet. Eins ſeiner letzten Gedichte beklagt in der Form von Gaucelms Planch auf Richard Löwenherz (vgl. S. 82) den Tod König Manfreds (1266), des Gegners Karls von Anjou, den Aimeric und die Provenzalen glühend haßten.

Aimerics Landsmann und Bekannter **Guilhem Figueira** war der Sohn eines Schneiders und hatte das Handwerk ſeines Vaters erlernt. Als die Franzoſen Toulouſe eingenommen hatten (1215), begab er ſich nach der Lombardei. Er ſang als Joglar nicht in den feineren Kreiſen, ſondern in Kneipen und Schenken unter niederem Volke. Einen Hieb, der ihm die Backe zeichnete, hatte er bei einer Schlägerei davongetragen. Guilhem hat uns eine kleine Zahl ſehr heftiger Sirventeſe hinterlaſſen, die in die Jahre 1215—49 zu gehören ſcheinen und für den Grafen von Toulouſe und für Kaiſer Friedrich II. in begeiſterter Weiſe Partei nehmen. Das heftigſte dieſer Sirventeſe iſt im Jahre 1228 gegen den Papſt geſchleudert worden und beſteht aus etwa zwanzig Strophen, die mit Ausnahme der erſten beiden mit dem Zuruf Roma! (Rom!) beginnen. Mit grauſamem Hohn hatte er ſeine leidenſchaftlichen Worte nach der Strophe und Melodie eines beliebten geiſtlichen Liedes geſchrieben und dadurch die Wirkung nur um ſo gehäſſiger gemacht.

Rom wird von ihm als Leitſtern aller Böſen hingeſtellt. Aus Habſucht nage es an Fleiſch und Knochen der Einfältigen. Rom habe den Verluſt von Damiette, das 1226 den Chriſten von den Ungläubigen wieder entriſſen wurde, verſchuldet und den Tod König Ludwigs VIII. von Frankreich, der auf dem Kreuzzug gegen die Albigenſer 1226 geſtorben war, auf ſeinem Gewiſſen, da es ihn durch falſche Predigt nach dem Süden gelockt. Rom habe kein Recht, die Chriſten zu Märtyrern zu machen und in ruchloſer Weiſe für die Teilnahme am Feldzug gegen Toulouſe Ablaß zu verſprechen. Aber der edle Graf und der treffliche Kaiſer werden bald Änderung ſchaffen. „Rom“, heißt es am Schluß, „mit falſchem Köder ſpannſt du deine Schlinge, und manch argen Biſſen verzehrſt du dem Darbenden zum Trotz. Lammesmiene zeigſt du mit unſchuldsvollem Blick, inwendig reißender Wolf, gekrönte Schlange, von einer Viper gezeugt; daher grüßt dich der Teufel als Buſenfreund.“

Dieſes Gedicht, das an Luthers Kraftſprache erinnert, erregte die Begeiſterung des Haſſes bei den Kaiſerlichen, Unwillen und Entrüſtung bei den Ultramontanen, und eine Dame aus Montpellier, Namens Gormonda, fühlte ſich veranlaßt, in derſelben Strophenform eine Antwort zu ſchreiben, die fortlaufend die Worte und Wendungen Guilhems aufnimmt und am Schluß den wahnwitzigen Thoren, der ſo falſche Reden ſät, als Ketzer verdammt.

Der Albigenſerkrieg wurde dem provenzaliſchen Minneſang verhängnisvoll. Zwar würde auch ohne dieſen Krieg die Dichtkunſt von ſelbſt bergab gegangen ſein, die Dichter würden ſich allmählich ausgeſungen haben; ſo aber wurde der blühenden Litteratur mit einem Male der Todesſtoß verſetzt. Und doch hatte auch das ſein Gutes. Der Krieg, der den Glanz der Höfe vernichtete, trieb die Sänger über die Landesgrenzen und wurde die Veranlaſſung, daß ſie jenſeit der Pyrenäen und noch zahlreicher jenſeit der Alpen eine neue Heimat ſuchten und fanden. Sie wurden von dieſen Ländern freudig aufgenommen, und beſonders Italien begeiſterte ſich an der Troubadourpoeſie und übernahm mit regem Eifer das litterariſche Vermächtnis der Provenzalen.

Beſonders am Hofe des hochherzigen Dichterfreundes Kaiſer Friedrichs II. haben verſchiedene Troubadours gaſtliche Aufnahme gefunden.

Für Frankreich ſelbſt hat der Albigenſerkrieg weittragende Folgen gehabt. Indem der Norden die ſelbſtändige Macht des Südens brach, legte er den Grund zu ſeiner herrſchenden Stellung auf allen Gebieten in politiſcher, religiöſer, kultureller und ſprachlicher Hinſicht. Die beſondere Nationalität, die im Süden aufgeblüht war, wurde niedergehalten und der Zuſammenſchluß zu einer nationalen Einheit, deren Mittelpunkt im Norden lag, vorbereitet.

Von den ſpäteren Troubadours braucht nur noch einer genannt zu werden: Guiraut Riquier aus Narbonne. Guiraut lebte anfangs am Hofe Aimeris IV. von Narbonne. Seit 1262 weilte er am Hofe König Alfons' X. von Kaſtilien, desſelben, der in galiziſcher und kaſtiliſcher Mundart eine fruchtbare litterariſche Thätigkeit entfaltet hat, vergaß jedoch nicht, den Tod ſeines früheren Gönners 1270 in einem Klagelied zu betrauern. Er hat noch andere Höfe beſucht, ſcheint ſich aber am längſten bei Alfons aufgehalten zu haben. Seine Gedichte ſind uns beſonders gut überliefert: er hatte ſie mit eigener Hand geſchrieben und jedem Stück die Jahreszahl der Abfaſſung beigeſetzt. Wir haben von dieſem Liederbuche, das im Original verloren iſt, in zwei großen Sammelhandſchriften zwei voneinander unabhängige Abſchriften. Das früheſte Gedicht trägt die Jahreszahl 1254, das ſpäteſte 1292. Er hat außer Minneliedern Gedichte ſehr verſchiedener Gattungen verfaßt und offenbar das Beſtreben gehabt, die geſunkene Poeſie wieder auf einen höheren Standpunkt zu heben und das Intereſſe des Publikums, beſonders der Großen, an der Dichtkunſt und ihren Vertretern zu ſteigern. Wir haben von ihm auch einen Kranz von ſechs Paſtorelen, die aus den Jahren 1260—82 datiert ſind und ebenſo anmutig wie originell einen kleinen Liebesroman ausführen, an deſſen Schluß der Dichter die Schäferin, die ihn verſchmäht hat, als Schankwirtin wiederfindet, deren hübſche Tochter ſeinen Liebesbitten mit kurzen Worten zu begegnen weiß.

Riquier hat auch eine Anzahl poetiſcher Betrachtungen in paarweiſe gereimten Sechsſilblern verfaßt, die zum Teil als Briefe bezeichnet ſind. In einem Schreiben an Alfons vom Jahre 1274 beſchwert er ſich darüber, daß man die beſten Dichter mit den gewöhnlichen Spielleuten unter dem Namen joglar zuſammenfaſſe, während er ſie trobador und die Meiſter unter ihnen doctor de trobar (Doktor der Dichtkunſt) genannt wiſſen möchte. In dem letzten Jahrzehnt ſeines Lebens wandte er ſich der religiöſen Dichtung zu. Mit Recht hat man Guiraut Riquier den letzten Troubadour genannt. Der eigentliche Minneſang hat nach ihm nichts mehr von Belang hervorgebracht.

Die Bedeutung der Troubadours liegt hauptſächlich in den kunſtvollen Formen, in die ſie ihre Gefühle und Gedanken kleideten. Sie wurden auch außerhalb der Grenzen ihres Heimatlandes als Meiſter der Lyrik anerkannt, bewundert und nachgeahmt. Ihr Einfluß macht ſich in Nordfrankreich und in Deutſchland ziemlich gleichzeitig, nicht lange vor dem Beginn des dritten Kreuzzuges, geltend. Von unſern Minneſängern hat Friedrich von Huſen, der die Anregung hierzu am kaiſerlichen Hofe empfangen hatte, Bernhard von Ventadour und Folquet von Marſeille in einigen Strophen geradezu überſetzt, Graf Rudolf von Neuenburg, in Fenis (deutſch Vinelz) an der Grenze der franzöſiſchen Schweiz wohnhaft, ebenſo Folquet und Peire Vidal. Mit feinerer Kunſt hat Heinrich von Morungen die Ideen der Provenzalen in ſich aufgenommen und frei wiedergegeben. In ihrem Höhepunkt mit Walther von der Vogelweide dagegen zeigt ſich die deutſche Lyrik ebenſo wie in ihren Anfängen von fremden Einflüſſen völlig unabhängig.

Noch lebhafter war das Intereſſe der Katalanen und Oberitaliener an der Dichtung der Provenzalen. Unter jenen haben einige, wie der mächtige kriegeriſche Baron Guilhem de Berguedan, ſich ſchon im 12. Jahrhundert in provenzaliſcher Sprache verſucht, und von dieſen kann man ſagen, daß ſie bis nach der Mitte des 13. Jahrhunderts das Provenzaliſche als ausſchließliche Sprache ihrer Lyrik handhabten. Der bedeutendſte Troubadour italieniſcher Herkunft iſt der von Dante geprieſene Sordel aus der Gegend von Mantua, der lange im Hauſe Ezzelinos und am Hofe Raimund Berengars V., des Grafen von Provence, lebte.

6. Die Toulouſer Dichterſchule.

Als Nachzügler der Troubadours ſind die Meiſterſänger anzuſehen, die ſich im Jahre 1323 in Toulouſe zu einer Geſellſchaft zuſammenthaten, um die provenzaliſche Litteratur in ihrem Kreiſe zu pflegen. Sie nannten ſich die ſieben Troubadours von Toulouſe, die „überaus heitere Geſellſchaft" (la sobregaya companhia), denn die Dichtkunſt war für ſie die heitere Wiſſenſchaft (lo gay saber). Daß dieſer Verein gerade in Toulouſe entſtand, hatte ſeinen Grund in dem lebhaften Anteil, den auch die Bürgerkreiſe dieſer Stadt von alters her an der Poeſie zu nehmen pflegten. In Aimeric von Pegulha haben wir den Sohn eines Tuchhändlers, in Peire Vidal und Guilhem Figueira Söhne dortiger Handwerker kennen gelernt. Wir dürfen glauben, daß ſie alle drei die Anregung zum Dichten ſchon in ihrer Heimat erhalten hatten.

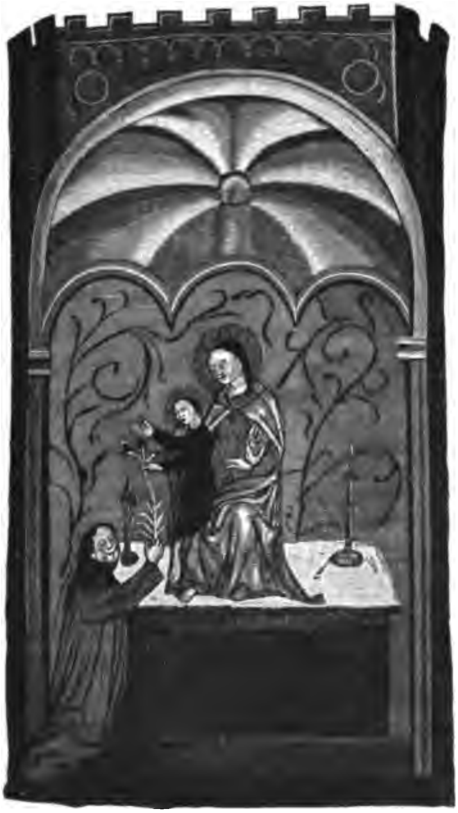
Ein poetiſcher Wettbewerb war ſchon zur Zeit der Troubadours nicht unerhört. In Le Puy beſtand gegen Anfang des 13. Jahrhunderts ein „Hof", deſſen ſchon bei dem Mönch von Montaudon gedacht worden iſt (vgl. S. 74). Die ſieben Toulouſaner beſtimmten 1323 als Preis für die beſte Kanzone und ihre Melodie ein goldenes Veilchen (ſ. die Abbildung, S. 86), das zum erſten Mal am 1. Mai des folgenden Jahres vergeben werden ſollte. Später wurde für die beſte Danſa ein zweiter Preis (eine ſilberne Ringelblume), für das beſte Sirventes oder die beſte Paſtorele ein dritter (eine ſilberne wilde Roſe) hinzugefügt. Die Begründer und Mitglieder waren zum Teil ſtudierte Männer, Juriſten und Geiſtliche, neben denen die Handwerker mehr zurücktreten mußten. Die ſieben nannten ſich ſpäter mantenedors (Aufrechterhalter) del gay saber.

Da bei der Preisverteilung Geſänge auf die Jungfrau Maria den Vorzug erhielten, wurde dieſe faſt ausſchließlich von den Mitgliedern der Geſellſchaft beſungen. Selbſt das Tanzlied und der Liebesbrief (in ſtrophiſcher Form) wurden zu ihrer Verherrlichung verwendet. Da ſie zuweilen mit Clamença (clementia, Milde) angeredet wurde, bildete ſich am Ende des 15. Jahrhunderts die Legende von einer edlen Frau dieſes Namens, welche die Blumenſpiele geſtiftet haben ſollte. Eine hiſtoriſche Grundlage hat dieſe Legende nicht.

Die Werke der Meiſterſängerſchule ſind nicht ohne Verdienſt. Es fehlt nicht an poetiſchen Gedanken und an kunſtvollen Formen; doch fühlt man zu oft die Anſtrengung heraus, die der Dichter aufwenden mußte, um im Stile einer bereits vergangenen Kunſtepoche zu dichten. Die Académie des jeux floraux (Akademie der Blumenſpiele) änderte ihren Charakter, als anfangs neben, ſpäter (ſeit 1694) ſtatt der provenzaliſchen Sprache die franzöſiſche eingeführt wurde. Sie hat aber nicht nur die Bedeutung der erſten Akademie, die ſich die Aufgabe geſtellt hatte, eine Sprache rein zu erhalten und litterariſch zu pflegen, ſondern ſie hat auch einen nachhaltigen Einfluß jenſeit der Pyrenäen ausgeübt, wo man in Barcelona nach ihrem Muſter im Jahre 1393 einen ähnlichen Verein gründete.

7. Die erzählende und lehrhafte Poeſie.

Die Bedeutung des provenzaliſchen Minneſangs wird von den übrigen Gattungen der Litteratur nicht erreicht. Auch iſt auf dieſem Gebiet weit mehr verloren gegangen, weil ſich der Eifer der Italiener auf das Sammeln der Lyrik beſchränkte. Die uns erhaltenen Reſte provenzaliſcher Romane und Novellen zeigen, wo ſie ſich nicht an die Lyrik anlehnen können, Einflüſſe der franzöſiſchen Litteratur, die auch im Süden zahlreiche Leſer fand. Die Proſa iſt als Sprache der erzählenden Dichtung im Süden ſo gut wie gar nicht in Aufnahme gekommen. Was wir von provenzaliſcher Proſa beſitzen, iſt lehrhaften oder erbaulichen Inhalts und gehört, wie die aus dem Arabiſchen überſetzten mediziniſchen Werke der Hochſchule Montpellier, zum Teil nicht einmal der Litteratur im engeren Sinne an. Einen hervorragenden Rang dürfen einige gereimte Chroniken als Geſchichtsquellen beanſpruchen.



Maria und das Jeſuskind geben dem Verfaſſer eines Marienliedes als Preis ein goldenes Veilchen. Nach einer Handſchrift (14. Jahrhundert) der Académie des Jeux floraux zu Toulouſe. Vgl. Text, S. 85.

Die Geſchichte des erſten Kreuzzugs hatte, wie Gottfried von Vigeois (1183) erzählt, **Gregor Bechada**, ein Ritter aus Laſtours (Département Haute-Vienne), ein begabter, auch des Lateiniſchen nicht ganz unkundiger Mann, dargeſtellt. Er hatte im Dienſte Golfiers von Laſtours geſtanden, der den Kreuzzug mitgemacht und ſich in den Kämpfen im Morgenlande ausgezeichnet hatte, aber zur Zeit der Abfaſſung der Chronik, wie es ſcheint, nicht mehr am Leben war; er ſtarb 1126 oder ſpäter in ſeiner Heimat. Das Werk war ritmo vulgari (in volkstümlichem Rhythmus), alſo in Laiſſen, abgefaßt und auf die Anregung des Biſchofs Euſtorgius von Limoges (1115—37) hin in Angriff genommen worden. Unter den Quellen Gregors nahm der mündliche Bericht des Normannen Gaubert eine hervorragende Stelle ein.

Noch im Anfang des 17. Jahrhunderts befand ſich eine Handſchrift in Laſtours, die nach einer allzu dürftigen Beſchreibung das Werk Bechadas enthalten haben könnte. Seitdem iſt ein Bruchſtück von 707 Verſen in Madrid aufgetaucht, das Ereigniſſe aus der Belagerung von Antiochien erzählt. Daß es dem Werke Bechadas angehört, iſt ſo gut wie ſicher, da der Verfaſſer andeutet, daß er Limouſiner war, und die Thaten des Golfier von Laſtours ſtark hervorhebt. Es beſteht aus gereimten Alexandrinerlaiſſen, deren jede mit einem reimloſen weiblichen Sechsſilbler abgeſchloſſen wird. Bechada dürfte dieſe Einrichtung des Laiſſenſchluſſes erfunden haben, die ſpäter auch in Nordfrankreich nachgeahmt wurde. Die Kampfſchilderungen ſind lebendig, die auftretenden Perſonen werden in ihren Reden nicht ungeſchickt charakteriſiert. Der Verluſt des Ganzen iſt ſehr zu bedauern, da es auf dem Bericht von Augenzeugen fußt und uns Anſätze zur Sagenbildung zeigt, wie ſie unter den ſüdfranzöſiſchen Teilnehmern am Kreuzzug aufgetaucht waren. Durch dieſe Umſtände gewinnt die Thatſache an Intereſſe, daß eine ſpaniſche Geſchichte der Kreuzzüge aus dem Ende des 13. Jahrhunderts („La gran conquista de Ultramar“, „Die große Eroberung von Paläſtina“) neben anderem auch die provenzaliſche Chanſon verwertet hat. Leider iſt dies nicht fortlaufend geſchehen, ſondern nur zur Ergänzung anderer Quellen. Doch hat der Scharfſinn eines Gaſton Pais mit Hilfe der von dem Spanier benutzten Stellen über den Aufbau und Inhalt der provenzaliſchen Dichtung noch weitere Auskunft gegeben.

Sie begann wahrſcheinlich mit der Pilgerfahrt dreier Ritter nach dem heiligen Grabe, deren einer, weil er die verlangte Einlaßgebühr nicht bezahlen konnte, von dem Aufſeher eine derbe Ohrfeige in Empfang nehmen mußte. In der Nacht erſchien ihm im Traum ein Engel und trug ihm auf, dem Papſt als Gottes Willen zu melden, er ſolle durch Predigten zu einem Kreuzzug auffordern; der Träumer werde dann auch für die Ohrfeige Rache nehmen. Die drei Ritter begeben ſich darauf nach Rom und erzählen das Geſchehene dem Papſt. So wurde hier der Anfang der Kreuzzüge motiviert. Von Peter dem Einſiedler war wohl keine Rede; dafür ſpielt der Biſchof Ademar von Le Puy eine bedeutende Rolle. Überhaupt war die Teilnahme des Verfaſſers vorzugsweiſe bei ſeinen provenzaliſchen Landsleuten.

Aus zwei Anſpielungen in ſpäteren Dichtungen ſcheint hervorzugehen, daß das Werk, obwohl es auch die Eroberung von Jeruſalem erzählte, „La Canso d'Antiocha“ (Das Lied von Antiochien) betitelt war; die Belagerung und Eroberung von Antiochien nahm darin einen breiten Raum ein. Den erwähnten Titel gibt ihm die Erzählung von einem anderen Kreuzzug, deſſen Schauplatz Südfrankreich war; ſie erklärt ausdrücklich, ihre Laiſſenform der älteren Dichtung entlehnt zu haben.

Als Verfaſſer dieſer Reimchronik vom Albigenſerkriege, denn um dieſen handelt es ſich, nennt ſich Guilhem von Tudela, der uns in der nachträglich hinzugefügten erſten Laiſſe Auskunft über ſeine Perſon und über die Entſtehung des Werkes gibt. Er war Kleriker und Spielmann. In Tudela geboren, war er dort und in Navarra erzogen worden und lebte ſeit etwa 1198 elf Jahre lang in Montauban. Er ſchrieb im Auftrag des Grafen Baldewin, der ihn im Sommer 1212 mit einer Pfründe zu Saint-Antonin belohnte. Sein Gönner, ein Bruder des Grafen von Toulouſe, ging im Beginn des Albigenſerkrieges zu den Franzoſen über und focht bei Muret im September 1213 auf ihrer Seite. Als er aber vom Grafen von Toulouſe gefangen genommen war, erblickte dieſer in ihm nicht den Bruder, ſondern den Verräter, und ließ ihn aufknüpfen. Vor der Schlacht bei Muret bricht Guilhem ſein Werk, das er 1210 begonnen hatte, ab. Der Tod ſeines Gönners wird die Unterbrechung veranlaßt haben. Guilhem iſt ein ehrlicher, hausbackener Menſch, der Glauben verdient. Er iſt Zeitgenoſſe der Begebenheiten geweſen und vernahm die Berichte von Augenzeugen, die er namentlich aufführt. Er ſteht auf ſeiten der Kreuzfahrer, doch iſt er weniger fanatiſch als der lateiniſche Chroniſt Peter von Vaux-de-Cernay und bedauert, daß auch mancher Unſchuldige gemartert und getötet worden iſt.

Guilhem bricht mit Vers 2768 ab. Einige Jahre ſpäter nahm ein Ungenannter den Faden wieder auf. Er kennzeichnete auch äußerlich ſeinen Anteil an der Chanſon. Guilhem hatte den weiblichen Sechsſilbler, der den Schluß der Laiſſe bildet, auf einen Reim ausgehen laſſen, der den Reim der folgenden Laiſſe vorbereitet (rim capcaudat); der Ungenannte ließ den kurzen Vers reimlos, nahm aber annähernd ſeinen Wortlaut in den Beginn der folgenden Laiſſe auf (cobla capfinida). Er ſtammte aus dem Sprengel Toulouſe und war ein begeiſterter

Anhänger des Grafen von Toulouſe, hat alſo das vom franzöſiſchen Standpunkt aus begonnene Gedicht von dem entgegengeſetzten aus fortgeſetzt. Er ſchrieb in den letzten Monaten des Jahres 1218 und in den erſten von 1219.

Er erzählt ſehr ungleich. Wo er nicht genau Beſcheid weiß, faßt er ſich kurz oder übergeht die Thatſachen; ſo hat er die Ereigniſſe bis zum November 1215 raſch abgethan. Dann aber wird er ausführlicher und läßt eine Reihe von Szenen mit großartiger Lebendigkeit und oft in wirklich poetiſcher Darſtellung vor uns vorüberziehen. Er legt den einzelnen Perſonen Reden in den Mund, die ihrem Charakter entſprechen, und verſteht es, den Leſer mitten in die geſchilderten Szenen hineinzuverſetzen. Gegen das Ende ſeiner Dichtung rühmt er beſonders den Grafen von Foix und Raimon, den Sohn Raimons VI. von Toulouſe. Dann in den Vorbereitungen zur Belagerung von Toulouſe durch Ludwig von Frankreich, im Juni 1219, bricht er plötzlich ab, ohne uns von dem Triumph ſeines Kriegsherrn zu erzählen. Er mag während der Belagerung unter den Kriegern des gräflichen Heeres gefallen ſein.

Unter dem Einfluß dieſer Dichtung, deren beide Strophenformen ſie je nach Belieben anwendet, ſteht eine andere, die einen Krieg von geringerer kulturhiſtoriſcher Tragweite erzählt, die Chronik des Navarrakrieges von 1276—77. Sie iſt von einem Augenzeugen der Begebenheiten, dem Ritter Guilhem Anelier von Toulouſe, in Pamplona verfaßt worden und ſteht auch in der Darſtellung hinter der älteren Chronik zurück.

Die provenzaliſchen Heiligenlegenden bieten nichts, was in die Weltlitteratur eingriffe. Erwähnung verdient ein Leben der heiligen Fides, wahrſcheinlich aus dem 12. Jahrhundert. Da uns jedoch nur zwei Laiſſen aus gereimten Achtſilblern erhalten ſind, ſo ſind wir außer ſtande, über den Wert dieſer Dichtung zu urteilen. Sonſt möge aus dieſem Gebiete noch das Leben des Honoratus von Raimon Feraut, Mönch zu Lerins, erwähnt ſein, der eine bunte Miſchung von Verſen und Reimarten anwendet, den Einfluß franzöſiſcher Epen zeigt und ſein Werk der Gattin Karls II. von Provence und Neapel, einer ungariſchen Prinzeſſin, gewidmet hat. Endlich eine Überſetzung des Evangeliums Nicodemi in Reimpaaren, die trotz ihrer platten, unbeholfenen Sprache eine weitere Verbreitung gefunden zu haben ſcheint. Auch Jeſu Kindheit iſt in mehreren Dichtungen geringen Wertes behandelt worden. Von dem hohen Flug der Sprache der Troubadours ſtehen dieſe ſchlichten Darſtellungen weit ab.

Dagegen zeigen die provenzaliſchen Romane in ihren lyriſchen Partieen und in ihrer ganzen Auffaſſung der Liebe Verwandtſchaft mit den Minneliedern. Jedenfalls iſt manches aus dieſem Gebiete verloren gegangen. Ein Roman, der ſich auf eine Chanſon de geſte als Quelle beruft, „Eledus und Serena", iſt uns nur in franzöſiſcher Umſchrift erhalten. Von zweien der wichtigſten haben wir nur Bruchſtücke. So gleich von einem Roman, der in Zehnſilblerlaiſſen gedichtet war, und den wir, da dieſe Form ſpäter verlaſſen wird, wohl an die Spitze ſtellen und dem 12. Jahrhundert zuſchreiben dürfen.

In dem Bruchſtück von nur 72 Verſen auf at, das in eine Troubadour-Handſchrift eingetragen iſt, unterhält ſich ein Graf mit einer Königin, die er liebt, ohne bei ihr Gegenliebe zu finden. Die beiden überhäufen ſich mit Vorwürfen, er ſie, weil ſie ihn aus ihrer Nähe verbannt und ihm das Herz entwendet habe, ſie ihn, weil ſeine Anklagen unberechtigt ſeien. Die Situation erinnert an die Sage vom Grafen Bernhard von Toulouſe, einem Sohne Wilhelms von Orange, der die Kaiſerin Judith liebte und ſich 831 bereit erklärte, die Reinheit ſeiner Beziehungen zu ihr in einem Zweikampf darzuthun. Wir kennen die ſagenhafte Ausgeſtaltung dieſer Geſchichte aus einer katalaniſchen Chronik von Bernat d'Eſclot (nach 1285), einer engliſchen Verserzählung des 14. („The erl of Tolous", „Der Graf von Toulouſe") und einem franzöſiſchen Roman des 15. Jahrhunderts („Palanus comte de Lyon", „Palanus, Graf von Lyon"). Sie liegt auch Wildenbruchs „Karolingern" zu Grunde.

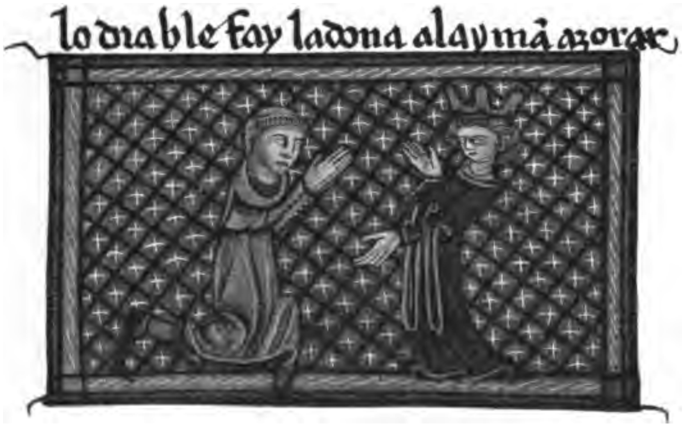
Die ſpäteren Romane zeigen ſämtlich die Form paarweiſe gereimter Achtſilbler. Etwa in den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts iſt von einem Dichter, der am Hof von Aragonien lebte, der „Roman von Jaufre" verfaßt worden. Er wird an die Tafelrunde Arthurs angeknüpft. Der Dichter läßt ihn in Südfrankreich ſpielen, macht von den üblichen Elementen des Wunderbaren, unterſeeiſchen Feen, Rieſen, Teufeln und allerlei Zauber einen ausgedehnten Gebrauch und liebt es, die Seelenzuſtände der handelnden Perſonen ausführlich zu ſchildern. Wenn für Parzival das Unterlaſſen einer Frage verhängnisvoll war, ſo hat für Jaufre das Ausſprechen einer ähnlichen Frage die unangenehmſten Folgen.

Wichtiger iſt der Roman „Flamenca", wahrſcheinlich 1235 verfaßt, deſſen Anfang und Schluß uns nicht erhalten ſind, ein Sittenroman, der in der damaligen Gegenwart ſpielt und eine ſpannende, auch im einzelnen feſſelnde Handlung bietet.

Archimbaut von Bourbon hat ſich mit Flamenca, der ſchönen Tochter des Grafen von Nemours, vermählt. Die Hochzeit wird mit aller Pracht in Nemours gefeiert. Archimbaut reiſt allein nach Bourbon und trifft dort die Vorbereitungen zu einem großartigen Feſte, das er zu Ehren ſeiner jungen Gattin geben will. Er ladet auch den König von Frankreich dazu ein und bittet ihn, Flamenca, die in Nemours geblieben war, mitzubringen. Das Feſt nimmt einen glänzenden Verlauf, doch glaubt Archimbaut eine auffallende Zuvorkommenheit des Königs gegen ſeine Frau zu bemerken und macht ihr, als das Feſt vorüber iſt und die Gäſte abgereiſt ſind, die bitterſten Vorwürfe. Er beſchließt, um ſein eheliches Glück ſicherzuſtellen, Flamenca in einem Turm gefangen zu halten. Zwei Jahre verbringt ſie in dieſer traurigen Lage. Da kommt ein junger Ritter aus Burgund, Namens Guilhem, nach Bourbon. Er hat von dem unglücklichen Los der ſchönen Flamenca gehört und iſt gerade durch die Schwierigkeiten und Gefahren zu dem Wunſch gelangt, ein Liebesverhältnis mit Flamenca anzuknüpfen. Er mietet ein Haus, läßt von dort nach dem Bad einen unterirdiſchen Gang anlegen und verſucht dann erſt, ſich mit der ſchönen Gefangenen zu verſtändigen. Sie darf nur an Sonn- und Feſttagen zum Gottesdienſt gehen. Der einzige Mann, der, freilich nur einen Augenblick, mit ihr ſprechen kann, iſt der Prieſter, der ihr in der Meſſe das Pacem reicht. Mit ihm muß Guilhem ſich ins Einverſtändnis zu ſetzen ſuchen. Er gibt ſich ſelbſt für einen Kanonikus aus, läßt ſich die Tonſur ſcheren, und nach einiger Zeit geſtattet ihm der Prieſter, ſtatt ſeiner zu fungieren. Das erſte Mal, als er Flamenca naht, ſagt er nur: „Ach!" Dieſes Ach gibt Flamenca und ihren beiden Begleiterinnen viel zu denken. Die Damen beſchließen, Flamenca ſolle am nächſten Sonntag ſagen: „Was klagſt du?" In dieſer die Geduld der beiden Beteiligten auf eine harte Probe ſtellenden Weiſe wird im Verlauf von drei Monaten folgende Unterhaltung geführt. Guilhem ſagt: „Ich ſterbe." Flamenca: „Woran?" Antwort: „An Liebe." — „Zu wem?" — „Zu Euch." — „Was kann ich?" — „Heilen." — „Wie denn?" — „Durch Liſt." — „Erfind's!" — „Ich hab's." — „Und welche?" — „Ihr geht." — „Wohin?" — „Ins Bad." — „Wann?" — „Recht bald." — „Ich will's." Hinfort zeigte Flamenca ihrem Manne offen ihre Abneigung, ſo daß dieſer ſie zur Rede ſtellte. Sie bat ihn, ſie freizulaſſen; ſie wolle auf die Reliquien ſchwören, ſich ſelbſt hinfort ſo gut zu hüten, wie er ſie bis dahin gehütet habe. Durch dieſen Eid wurde ihr Verhältnis zu Guilhem von der Treue gegen ihren Gatten ausgenommen, ohne daß dieſer etwas ahnen konnte. Um wieder vom Geiſtlichen zum Ritter zurückkehren zu können, macht Guilhem einen Feldzug in Flandern mit und wird von Archimbaut zu einem Turnier nach Bourbon eingeladen. Er folgt der Einladung, und nun haben die Liebenden leichtes Spiel. Während des Turniers bricht der Roman ab.

Daß der Verfaſſer dieſes Romans Bernardet hieß, läßt ſich aus einer dunkeln Stelle nicht ſicher entnehmen, und es iſt zu bedauern, daß wir den Namen dieſes Dichters nicht kennen, der mit ſolcher Geſtaltungskraft pſychologiſche Wahrheit und auf feiner Beobachtung ruhende Kleinmalerei verbindet. Sprache und Vers handhabt er mit Leichtigkeit, hält die Darſtellung faſt überall auf gleicher Höhe und tritt auch wohl am rechten Ort einmal mit einer perſönlichen Bemerkung hervor. Er zeigt, daß er in der franzöſiſchen Litteratur außerordentlich beleſen war und von lateiniſchen Schriftſtellern den Ovid, Horaz, Seneca und Boëthius genauer kannte. Auch wenn der Roman nicht eine ſolche Fülle kulturhiſtoriſcher Belehrung über das Leben in einem Badeorte des 13. Jahrhunderts u. dergl. brächte, wie man ſie in den gleichzeitigen Geſchichtsquellen vergebens ſucht, würde er, lediglich als litterariſches Denkmal betrachtet, unſere volle Beachtung in Anſpruch nehmen und unſere lebhafte Teilnahme erregen.

Die Provenzalen unterſcheiden nicht ſtreng zwiſchen Roman und Novelle; für beide Gattungen verwenden ſie den Ausdruck novas, ſo daß wir nicht wiſſen, ob der auf dieſem Gebiete ausgezeichnete Elias Fonſalada, der Sohn eines Spielmannes aus Bergerac, von dem wir nur zwei Minnelieder haben, Romane oder Novellen verfaßt hat; ja er könnte auch bloß Erzähler geweſen ſein. Sein Vater war wohl der von Bernhard von Ventadour genannte Spielmann Fonſalada. Von den wenigen Versnovellen, die uns erhalten ſind, haben drei Raimon Vidal von Bezaudun zum Verfaſſer. Die eine („Der beſtrafte Eiferſüchtige", Castiagilos) erzählt einen weitverbreiteten Schwank. Die beiden anderen („Das Minnegericht" und „Vom Verfall der Poeſie") laſſen den lehrhaften Charakter ſtark hervortreten, ja über das erzählende Element überwiegen. Raimon ſchrieb im Anfang des 13. Jahrhunderts und war vielleicht aus dem katalaniſchen Beſalu (bei Girona) gebürtig.


lo diable fay la dona ala yma azorar

Darſtellung zum „Breviari d'amor" (14. Jahrhundert): Der Teufel treibt den Liebenden, die Dame anzubeten (Lo diable fay la dona a l'ayman azorar). Nach der Handſchrift, in der Hofbibliothek zu Wien. Vgl. Text, S. 91.

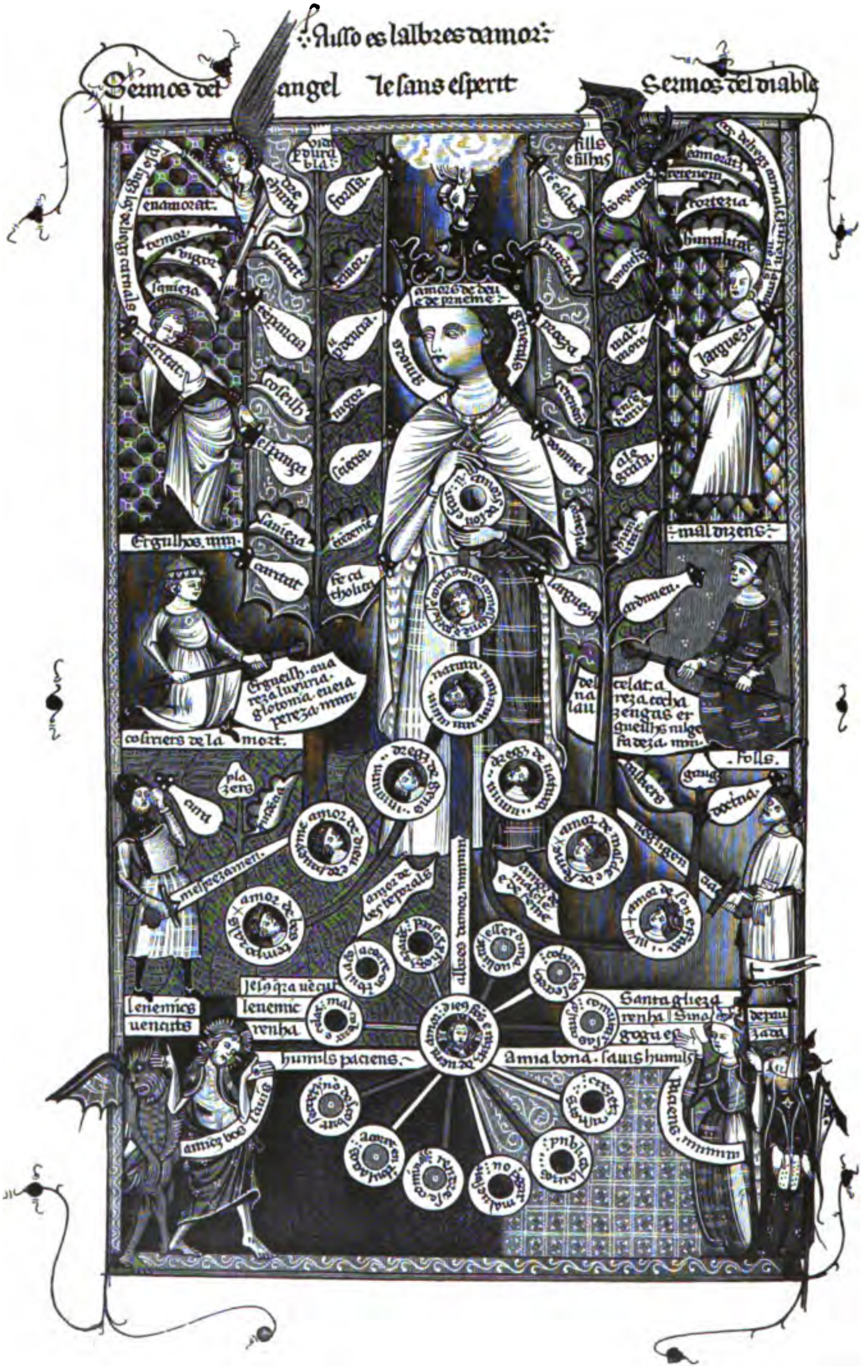
Dieſes lehrhafte Element, das im Minneſang ſchon früh ſich geltend macht, tritt uns auch als ſelbſtändiger Litteraturzweig entgegen. Dahin gehören Anſtandslehren für junge Ritter und Ritterfräulein, Lehrgedichte für Spielleute, welche die Künſte aufzählen, die ſie verſtehen, und die litterariſchen Werke, die ſie kennen müſſen (darunter viele franzöſiſche, ſo daß wir ſchon am Ende des 12. Jahrhunderts die franzöſiſche Litteratur im Süden eingebürgert ſehen), eine Überſicht über die verſchiedenen Zweige des Wiſſens (in einer einzigen Laiſſe von 840 Alexandrinern auf ens aus der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Peire de Corbiac), ein Lehrbuch über die Jagdvögel und ihre Behandlung (in kurzen Reimpaaren, von Daude de Prades), eine Diätetik aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts (mit Anſchluß an einen lateiniſchen Text, der aus dem arabiſchen „Sirr el asrâr" = Secretum secretorum überſetzt war), die um 1200 verfaßte Bearbeitung der Chirurgie des Roger von Parma durch den Salerner Arzt Raimon von Avignon (in Zwölfſilblern aus 4 + 8 oder aus 8 + 4 Silben), moraliſierende und theologiſche Dichtungen verſchiedener Art.

Aus dieſen ſei hier nur ein Werk herausgegriffen, das nach Umfang und Inhalt bedeutendſte, das „Brevier der Liebe" (Breviari d'amor) von dem Rechtsgelehrten (senher en leys) Matfre Ermengau, der es 1288 begann. Später trat er in Beziers in ein Franziskanerkloſter ein. Die Verſe ſeines Gedichtes haben ſtets acht Silben, in denen bei weiblichem Ausgang die unbetonte Schlußſilbe mitgezählt wird. Der Dichter hatte das Werk mit Zeichnungen

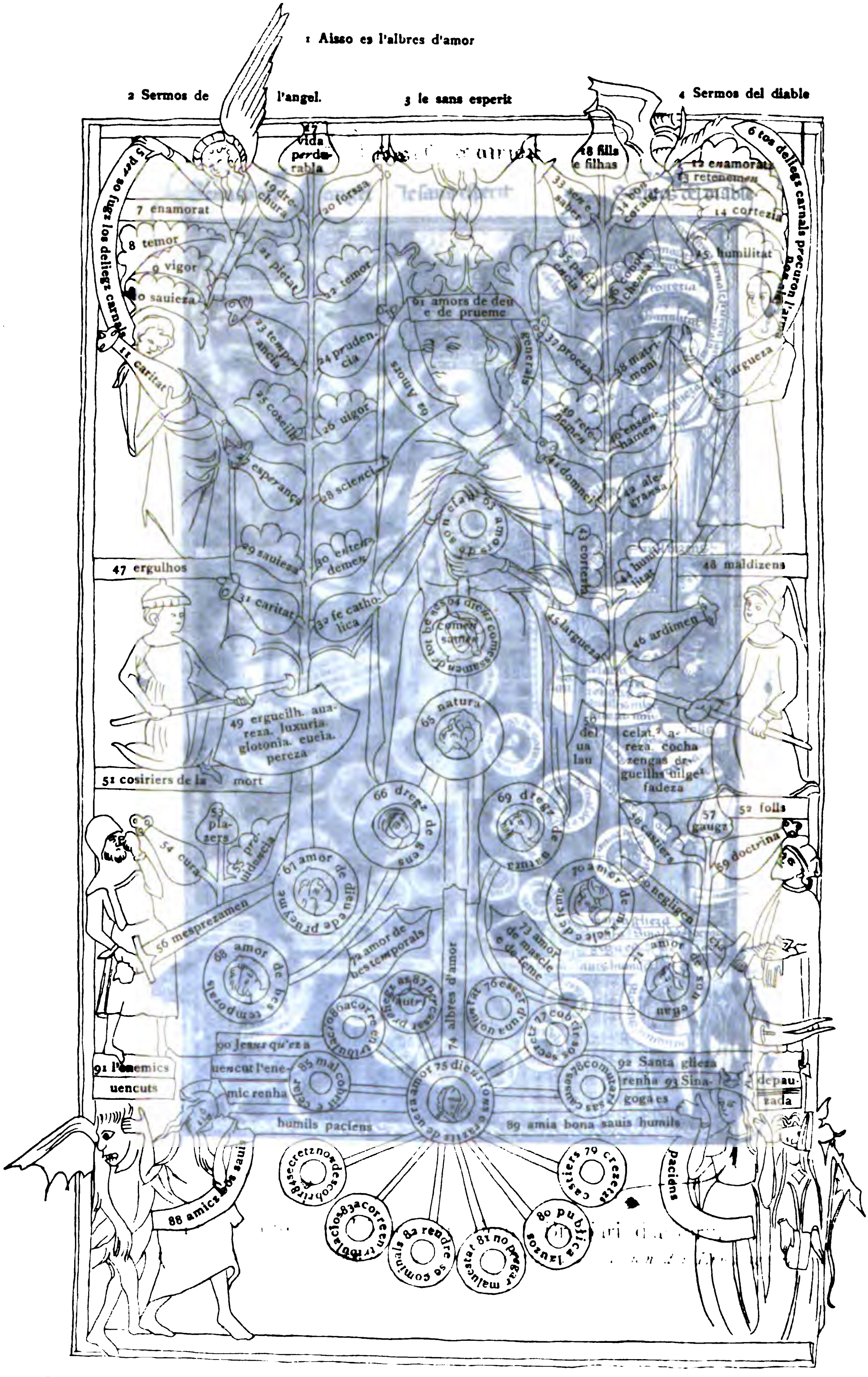
Der Baum der Liebe.

(Überſetzung des Textes.)

1 Dieſes iſt der Baum der Liebe
2 Rede des Engels
3 Der Heilige Geiſt
4 Rede des Teufels
5 Darum flieh die fleiſchlichen Genüſſe!
6 Alle fleiſchlichen Genüſſe erſtrebe! Um die Seele kümmere dich nicht!
7 Verliebte
8 Furcht
9 Kraft
10 Weisheit
11 Chriſtliche Liebe
12 Verliebte
13 Zurückhaltung
14 Höflichkeit
15 Demut
16 Freigebigkeit
17 Ewiges Leben
18 Söhne und Töchter
19 Gerechtigkeit
20 Stärke
21 Frömmigkeit
22 Furcht
23 Mäßigkeit
24 Klugheit
25 Rat
26 Kraft
27 Hoffnung
28 Wiſſen
29 Weisheit
30 Verſtand
31 Chriſtliche Liebe
32 Katholiſcher Glaube
33 Verſtand und Wiſſen
34 Gutes Gemüt
35 Geduld
36 Kenntnis
37 Tüchtigkeit
38 Ehe
39 Zurückhaltung
40 Unterweiſung
41 Hofmachen
42 Fröhlichkeit
43 Höflichkeit
44 Demut
45 Freigebigkeit
46 Kühnheit
47 Hoffärtig
48 Verleumderiſch
49 Stolz, Geiz, Wolluſt, Schlemmerei, Neid, Trägheit
50 Verrat von Geheimniſſen, Geiz, Ubereilung, Verleumdungen, Stolz, Gemeinheit, Dummheit
51 Gedanken an den Tod
52 Thor
53 Vergnügen
54 Sorge
55 Vorſicht
56 Verachtung
57 Freude
58 Züchtigung
59 Lehre
60 Nachläſſigkeit
61 Liebe zu Gott und dem Nächſten
62 Allgemeine Liebe
63 Liebe zu ſeinem Kind
64 Gott Anfang alles Guten, ohne Anfang
65 Natur
66 Menſchenrecht
67 Liebe zu Gott und dem Nächſten
68 Liebe zu den zeitlichen Gütern
69 Naturrecht
70 Liebe zwiſchen Mann und Weib
71 Liebe zu ſeinem Kind
72 Liebe zu den zeitlichen Gütern
73 Liebe zwiſchen Mann und Weib
74 Baum der Liebe
75 Gott Quelle und Wurzel wahrer Liebe
76 Eines Willens ſein
77 Seine Geheimniſſe wahren
78 Seine Sachen mitteilen
79 Heimliche Strafreden
80 Öffentliches Lob
81 Nicht um eine Schlechtigkeit bitten
82 Sich gemeinnützig zeigen
83 In Trübſalen zu Hilfe eilen
84 Geheimniſſe nicht entdecken
85 Schlechtes verdecken und hehlen
86 In Trübſal zu Hilfe eilen
87 Andern Nutzen erwirken
88 Guter, weiſer, demütiger, geduldiger Freund
89 Gute, weiſe, demütige, geduldige Freundin
90 Jeſus herrſcht, der den Feind beſiegt hat
91 Der beſiegte Feind
92 Die heilige Kirche herrſcht
93 Die Synagoge iſt abgeſetzt.


Aisso es lalbres damor
Sermos del angel
le sans espert
Sermos del diable
enamorat
Ergulhos. mm.
cosiriers de la mort.
mal dizens
Folls
amor de deu e de proime
amor de bes temporals
lenemics uenarts
lenemic
renha
humils paciens
arma bona. sauis humils
Santa gleiza
Sinagoga

Der Baum der Liebe, aus dem „Breviari d'amor“.
Nach der Handschrift (Anfang des 14. Jahrhunderts), im Museum der Ermitage zu St. Petersburg.


1 Aisso es l'albres d'amor
2 Sermos de l'angel.
3 le sans esperit
4 Sermos del diable
5 per so fugz los deliegz carnals
6 tos deliegz carnals procuron non aias cura de l'arma[1]
7 enamorat
8 temor
9 vigor
10 sauieza
11 caritat
12 enamoratz
13 retenemen
14 cortezia
15 humilitat
16 largueza
17 vida perdurabla
18 fills e filhas
19 drechura
20 forssa
21 pietat
22 temor
23 temperancia
24 prudencia
25 coseilh
26 uigor
27 esperança
28 sciencia
29 sauieza
30 entendemen
31 caritat
32 fe catholica
33 sen e saber
34 bon coratge
35 paciencia
36 conoichensa
37 procza
38 matrimoni
39 refrenemen
40 ensenhamen
41 domnei
42 alegransa
43 cortezia
44 humilitat
45 largueza
46 ardimen
47 ergulhos
48 maldizens
49 erguelh. auareza. luxuria. glotonia. eueia. pereza
50 del ualau celat[2] a- reza. cocha zengas ergueilhs uilge[3] fadeza
51 cosiriers de la mort
52 folls
53 plazers
54 cura
55 prouidencia
56 mesprezamen
57 gaugz
58 castiers
59 doctrina
60 negligen
61 amors de deu e de prueme
62 Amors generals
63 amors non es talh
64 dieus comessamen de tot be es comensamens
65 natura
66 dregz de gens
67 amor de dieu e de prueyme
68 amor de bes temporals
69 dregz de natura
70 amor de mascle e de feme
71 amor de son efan
72 amor de bes temporals
73 amor de mascle e de feme
74 albres d'amor
75 dieus fons de tota amor uera
76 esser un nom
77 cobrir sos secretz
78 comunal sas causas
79 crezetz castiers
80 publica lauzos
81 no pregar malueistat
82 rendre so cominals
83 acorre en tribulacios
84 secretz no descobrir
85 mal cobrir e celar
86 acorre en tribulacios
87 per frau non faitz
88 amicz bos sauis
89 amia bona sauis humils paciens
90 Jesus qu'ez a uencut l'enemic renha humils paciens
91 l'enemics uencuts
92 Santa gliesa renha
93 Sinagoga es depauzada

---

[1] Cies procura de l'arma non aias cura. — [2] Cies descelar — [3] Cies uilage. — [4] Cies comunicar. — [5] Cies secretz.

verſehen, die im Text erläutert werden und mit dem Inhalt eng verbunden ſind. Auch nimmt er an einigen beſonders wichtigen Stellen zur proſaiſchen Darſtellung ſeine Zuflucht.

Das Werk ſetzt die göttliche Liebe als Urquell und Grundprinzip der Welt und gibt von dieſem Geſichtspunkt aus in populärem Abriß eine Überſicht über das Wiſſenswürdigſte. Wahrſcheinlich hat der gelehrte und beleſene Dichter an die Litteratur der Franziskaner, beſonders an die Anſchauungen Bonaventuras, angeknüpft; doch ſcheint er einer beſtimmten Quelle nicht gefolgt zu ſein, ſondern den Rahmen ſeines Werkes ſelbſt ausgedacht zu haben. Er geht aus von der ſeinem Gedichte beigegebenen Abbildung des Baumes der Liebe (ſ. die beigeheftete Tafel „Der Baum der Liebe aus dem Breviari d'amor"), den er ſelbſt folgendermaßen erläutert:

> „Der Baum, den ihr hier abgemalt ſeht, heißt Baum der Liebe und wurde dargeſtellt, um die Natur der Liebe, ihre vier Arten und die aus einer jeden entſpringenden Vorteile zu zeigen, und wie man ſich bei einer jeden verhalten muß, um der Frucht teilhaftig zu werden; ferner was bei einer jeden dieſer Arten hinderlich iſt, und in wen man auf Grund der zwölf Wurzeln der Liebe ſeine Liebe ſetzen ſoll, und an welchem Orte die Liebe keimt und wohnt. Die Entſtehung der Liebe iſt folgendermaßen dargeſtellt: in dem oberen Kreiſe des Baumes iſt Gott dargeſtellt, der Urquell alles Guten; in dem Kreiſe darunter die Natur, die Gott zur Regierung ſeiner Geſchöpfe einſetzte. Von ihr kommen zwei Arten von Rechten: das Naturrecht in dem Kreiſe zur Linken[1], das Menſchenrecht in dem Kreiſe zur Rechten. Aus dem erſteren, das Menſchen und Tieren gemeinſam verliehen iſt, entſtehen zwei Arten der Liebe: die Geſchlechtsliebe und die Kindesliebe, in den folgenden Kreiſen dargeſtellt. Dieſe beiden Arten der Liebe ſind allen beſeelten Weſen gemeinſam. Aus dem Menſchenrecht, das ausſchließlich den Menſchen verliehen iſt, entſpringen gleichfalls zwei Arten der Liebe: die Liebe zu Gott und dem Nächſten und die Liebe zu den zeitlichen Gütern, in den folgenden Kreiſen dargeſtellt. Dieſe beiden Arten der Liebe ſind auf die Menſchen beſchränkt, da den Tieren die Kenntnis Gottes und die Liebe zu zeitlichem Beſitze abgeht. Und weil man ſich in jeder Art der Liebe nach Gott richten ſoll, halten alle Arten der Liebe ihren Kopf empor nach dem Kreiſe Gottes. Die Vorteile, die aus einer jeden der vier Arten entſtehen, ſind in dem Wipfel des Baumes dargeſtellt, der in den Kreis einer jeden gepflanzt iſt. Die Frucht der Liebe zu Gott und dem Nächſten iſt das ewige Leben; die der Liebe zu den zeitlichen Gütern das Vergnügen, die der Geſchlechtsliebe Söhne und Töchter, die der Kindesliebe Freude. Wie man ſich bei einer jeden verhalten muß um der Frucht teilhaftig zu werden, iſt in den Verliebten dargeſtellt, die von dem Baum neben ihnen Blätter und Blüten pflücken, um aus jenen einen Kranz zu winden, aus dieſen einen Strauß zu machen, d. h. die auf die Blüten und Blätter geſchriebenen Eigenſchaften anzunehmen. Was bei einer jeden dieſer Arten hinderlich iſt, wird in denen zur Anſchauung gebracht, die mit eiſernen Werkzeugen und Waffen die Bäume beſchädigen. Die große Dame iſt die Liebe im allgemeinen, welche die vier Arten in ſich begreift. Die Liebe zu Gott und dem Nächſten iſt ihr auf die Krone geſchrieben, weil ſie die würdigſte Art der Liebe iſt, und da, wer dieſe hat, den heiligen Geiſt in ſich trägt, iſt darüber der heilige Geiſt abgemalt, der auf ihren Kopf niederſteigt. Die Kindesliebe, weil ſie die herzlichſte iſt, iſt ihr gerade auf das Herz geſchrieben. Die Liebe zu den zeitlichen Gütern ſteht ihr auf dem rechten Fuß, die Geſchlechtsliebe auf dem linken Fuß, weil ſie im Zaum gehalten werden muß, um nicht in Ungebühr auszuarten."

Matfre hat ſeine Erläuterung zu mehr als 34000 Verſen ausgeſponnen und ſie damit nicht einmal zum Abſchluß gebracht. Er erlaubt ſich zahlreiche Abſchweifungen. Nachdem er vom Weſen Gottes gehandelt hat, beſpricht er in dem Abſchnitt über die Natur die Engel und Teufel, die Aſtronomie, die vier Elemente, die Mineralien, die Meteorologie, die ſechs Zeitalter, die Botanik, Zoologie, Anthropologie. Nachdem das Naturrecht und das Menſchenrecht abgethan iſt, kommt in dem Abſchnitt von der Liebe zu Gott das Leben der Maria, Jeſu und der Apoſtel zu ausführlicher Darſtellung. Am merkwürdigſten iſt der Abſchnitt über die Liebe zwiſchen Mann und Weib, weil Matfre, zumal in dem von ihm als der „gefährliche Traktat von der Frauenliebe" (ſ. die Abbildung, S. 90) überſchriebenen Teil, zahlreiche Citate aus den Troubadours einflicht.

---

[1] Vom Standpunkt des Bildes, nicht des Beſchauers.

8. Die Proſa.

Die provenzaliſche Proſa umfaßt zunächſt Überſetzungen aus dem Lateiniſchen. Was von Originalproſa vorhanden iſt, iſt wenig und nur zum Teil von größerer Bedeutung. Als das älteſte Proſawerk iſt vielleicht die Überſetzung des Breviarium Alarici anzuſehen, die oben erwähnt wurde (vgl. S. 57). Leider können wir über ſie nicht urteilen, da die einzige Handſchrift, die man kannte, verſchollen oder verloren iſt. Unter dieſen Umſtänden gewinnt ein anderes juriſtiſches Werk an Intereſſe, das „lo Codi“ (Der Codex) betitelt und während der Belagerung, jedenfalls aber vor der Eroberung der mauriſchen Feſtung Fraga (1149) an der unteren Rhône verfaßt iſt.

Dieſes Werk, das älteſte erhaltene umfangreichere Denkmal in romaniſcher Proſa, iſt als eine provenzaliſche Summa Codicis Justiniani (Auszug aus dem Codex des Juſtinian) zu bezeichnen und zerfällt gleich dem Kodex in neun Bücher, in denen hauptſächlich folgende Gegenſtände behandelt werden: 1. Buch: Kirchenrechtliches. 2. Buch: Zivilprozeß. 3. Buch: Gerichte und einzelne Rechtsmittel, beſonders dingliche Klagen. 4. Buch: Eid, perſönliche Klagen, Beweis, Darlehn und Verwandtes, Leihvertrag, Kaufvertrag, Mietvertrag. 5. Buch: Eherecht. 6. Buch: Erbrecht. 7. Buch: Freilaſſung von Sklaven, Eigentumserwerb (aus den Inſtitutionen und Digeſten eingeſchaltet), Beſitz, Verjährung. 8. Buch: Interdikte, Pfandrecht, Stipulationen, Zahlung und ſonſtige Erfüllung von Verbindlichkeiten, Eviktion, Recht der Schenkungen. 9. Buch: Strafrechtliches.

Der ungenannte Verfaſſer will das römiſche Recht zur Darſtellung bringen, inſoweit es noch für ſeine Zeit Geltung haben konnte. Er ſchreibt in einer klaren, auch dem Laien verſtändlichen Sprache, was zu einer Zeit, wo man für derartige Litteratur ſich nur des Lateiniſchen zu bedienen pflegte, nicht leicht geweſen ſein muß. Er beherrſchte die gelehrte Litteratur ſeiner Zeit und hat als Hauptquelle die „Summa Codicis“ des Guarnerius (Irnerius) verwertet. Sein Werk iſt bis ins 15. Jahrhundert abgeſchrieben und benutzt worden und hat auch Überſetzungen ins Katalaniſche, Kaſtilianiſche, Franzöſiſche und ſogar ins Lateiniſche erfahren, ein Beweis, daß es einem allgemein empfundenen Bedürfnis entgegengekommen war.

Ein wichtiges Proſawerk aus dem 13. Jahrhundert bilden die Biographien der Troubadours. Wenn wir ſie auch unter dieſem Namen zuſammenfaſſen, ſo ſind ſie doch kein einheitliches Werk, ſondern rühren aus verſchiedenen Zeiten und von verſchiedenen Verfaſſern her. Die Nachrichten über die Troubadours vor Bernhard von Ventadour ſind ſo dürftig, daß ſie nicht wohl vor dem 13. Jahrhundert aufgezeichnet ſein können. Die ſpäteren ſind ausführlicher; doch beweiſt die größere Ausführlichkeit nicht immer genauere Sachkenntnis, da einige Erzählungen nur durch novelliſtiſche Ausſchmückung auf einen größeren Umfang gekommen ſind. Auch iſt zu ſcheiden zwiſchen eigentlichen Lebensbeſchreibungen und ſogenannten razos, d. h. Einleitungen, die über die Entſtehung eines Gedichtes Auskunft geben. Solche razos ſind beſonders zu den Gedichten Bertrans de Born vorhanden, vereinzelt auch zu Gedichten anderer. Die Vortragenden ſchickten ihrem Geſang eine ſolche razo voraus, eine Sitte, die an die Einrichtung der franzöſiſchen Lais erinnert und wohl bretoniſchen Urſprunges iſt. Von einem Dichter (Guilhem de la Tor) heißt es, daß ſeine Einleitung zu dem Liede oft weit länger geweſen ſei als das Lied ſelbſt; doch ſind gerade zu ſeinen Gedichten keine razos überliefert.

Nur zwei Namen von Biographen werden genannt. Als Verfaſſer der Lebensgeſchichte Bernhards von Ventadour nennt ſich der Troubadour Ugo von Saint-Circ, der das Erzählte Ebles IV. verdankte, dem Sohn der Vizegräfin, die Bernhard liebte. Er hat auch die razo zu einer Tenzone Savarics von Mauléon (geſt. 1233) geſchrieben, der ſelbſt Dichter und ein Beſchützer der Troubadours war. Aus gewiſſen Übereinſtimmungen in anderen Lebensnachrichten (von Guilhem IX., Peire von Auvergne, Gausbert von Puyſibot) ſcheint ſich zu ergeben, daß ſie ebenfalls von Ugo herrühren. Ugo hat alſo wahrſcheinlich einen größeren Teil der erhaltenen Lebensnachrichten aufgezeichnet. Er beſaß die Burg Saint-Circ, nicht weit von Thégra (Département Lot), ſeinem Geburtsort. In Montpellier, wo er Theologie ſtudieren ſollte, beſchäftigte er ſich ſtatt deſſen mit Litteraturſtudien und Verſemachen. Und nachdem er einige einflußreiche Beſchützer gefunden hatte, beſuchte er die Höfe von Kaſtilien, Leon und Aragonien, um ſchließlich in Italien feſten Fuß zu faſſen. Er war als Dichter und Komponiſt angeſehen, und obwohl ſeine Minnelieder nur einer fingierten Liebe Ausdruck verleihen, entſagte er doch dem Minneſang, als er ſich in der Mark Treviſo verheiratete. Dort war der bekannte Ghibelline Alberico von Romano (Markgraf von Treviſo ſeit 1239) ſein Gönner, obwohl Ugo in ſeinen Sirventeſen als entſchiedener Gegner Kaiſer Friedrichs II. auftrat. Wir dürfen glauben, daß Ugo die Biographien der Dichter mit einer Blumenleſe ihrer Gedichte (denn auf einen Liedertext wird in der razo zu Savaric ausdrücklich hingewieſen) für Alberico aufzeichnete, und in dem „Liber Alberici“, den der Italiener Barbieri noch am Ende des 16. Jahrhunderts beſaß, iſt dieſes ſeitdem leider verloren gegangene, wenn auch in den erhaltenen Troubadourhandſchriften benutzte Werk zu erkennen. Dieſer Verluſt iſt um ſo mehr zu bedauern, als der „Liber Alberici“ offenbar älter war als alle uns erhaltenen Troubadourhandſchriften, von denen keine älter zu ſein ſcheint als die Modenaer aus dem Jahre 1254.

Sämtliche Lebensnachrichten können freilich nicht von Ugo herrühren, ſo ſeine eigene, ſo auch die des Peire Cardinal, als deren Verfaſſer ſich ein Schreiber in Nîmes, Miquel de la Tor, nennt. Der hiſtoriſche Wert dieſer Biographien iſt anfangs überſchätzt worden. Es hat ſich mehr und mehr herausgeſtellt, daß ſie von allerlei Irrtümern auch über Thatſachen ihrer Zeit nicht frei ſind, daß ſie zuweilen übertreiben, und daß manche ihrer Angaben erſt aus den Liedern entnommen ſind; doch iſt anzuerkennen, daß ſie uns in das Leben, Lieben und Denken ihrer Zeit aufs anſchaulichſte einführen und uns beſonders über die Beziehungen der Dichter zu den gefeierten Damen und Gönnern die wertvollſten Aufſchlüſſe geben. Sie zeigen uns zu den idealiſierten Gedanken und überſchwenglichen Gefühlen der Troubadours den realen Hintergrund und damit für die Beurteilung der Minnelieder den rechten Maßſtab.

Von hiſtoriſcher Proſa verdient eine Weltchronik Erwähnung, welche die Weltgeſchichte bis auf Konſtantin führt. Die Darſtellung verweilt am ausführlichſten bei der bibliſchen Geſchichte und nimmt mit Vorliebe einen anekdotenhaften Charakter an. Die Einteilung in ſechs Weltalter hat der Chroniſt aus Iſidor genommen. Seine Hauptquelle war die „Historia Scholastica“ des Petrus Comeſtor. Merkwürdigerweiſe hat er den Inhalt des Evangeliums Nicodemi dem oben erwähnten provenzaliſchen Gedichte (vgl. S. 88) nacherzählt. Dieſe Chronik liegt uns in bearniſcher, provenzaliſcher, katalaniſcher und italieniſcher Sprache vor. Ihre älteſte Heimat läßt ſich nicht mit voller Sicherheit beſtimmen; doch muß Italien außer Betracht bleiben.

Ein anderer Zweig der provenzaliſchen Proſa hat für uns inhaltlich eine weit größere Bedeutung: die grammatiſche Litteratur. Wir haben aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts eine Abhandlung „Las razos de trobar“ (Die rechten Arten des Dichtens) von dem Katalanen Raimon Vidal von Bezaudun, den wir bereits als Novellendichter kennen (vgl. S. 90). Er hat bei der Abfaſſung wohl ein provenzaliſches und katalaniſches Publikum im Auge gehabt. Er nennt das Provenzaliſche Limouſiniſch, verſteht aber unter dieſem Ausdruck die litteraturfähigen

Mundarten Südfrankreichs überhaupt. Nach einer von Dante nachgeahmten Stelle iſt die franzöſiſche Sprachform für Roman, Rotrouenge und Paſtorele, die limouſiniſche aber für Kanzone, Sirventes und vers vorzüglicher und ſchöner als alle anderen Mundarten, und darum ſtehen die Geſänge in limouſiniſcher Sprachform in höherem Anſehen als andersſprachige.

Während Raimon nur einzelne Bemerkungen zur Grammatik gibt und beſonders ſolche Fälle hervorhebt, wo zwei Formen mit gleicher Funktion im Gebrauch waren, hat ein uns ſonſt unbekannter Ugo Faidit eine ſyſtematiſche provenzaliſche Formenlehre, zugleich in lateiniſcher und in provenzaliſcher Sprache, abgefaßt. Da er die lateiniſche Schulgrammatik des Älius Donatus als Muſter nahm, ſo nannte er ſein Werk den „Provenzaliſchen Donatus“ (lo Donat Proensal). Er hat es im Auftrag zweier abliger Italiener, wahrſcheinlich um 1243 in Spoleto, geſchrieben. Ugo klammert ſich ängſtlich an ſein Vorbild und ſcheint das Werk ſeines begabteren Vorgängers nicht gekannt zu haben.

Ein drittes grammatiſches Werk hat die Sobregaya companhia von Toulouſe (vgl. S. 85) herſtellen laſſen. Es führt den Titel „Die Geſetze der Liebe“ (d. h. der Poeſie, Las Leys d'amors) und iſt von dem Kanzler der Geſellſchaft, Guilhem Molinier, 1356 abgeſchloſſen worden. Ein erſter Entwurf, der uns nicht erhalten iſt, war ſchon im Jahre 1341 vorhanden. Das Werk zerfällt in fünf Bücher und behandelt im erſten die Lautlehre, im zweiten die Verslehre nebſt Poetik, im dritten die Formenlehre, im vierten die Rhetorik und gibt im fünften eine Anweiſung zum Dichten. Die Darſtellung iſt klar und wohldurchdacht. Vieles iſt auch für die ältere Zeit lehrreich. Während dieſe Faſſung der „Leys d'amors“ ſich auch an das litterariſche Publikum wendete, iſt in dem Archiv der Geſellſchaft noch eine andere vorhanden, die etwas ſpäter abgeſchloſſen zu ſein ſcheint und weſentlich für die Mitglieder des gay saber beſtimmt war. Beide Faſſungen können einander gegenſeitig ergänzen. Die zuletzt erwähnte iſt noch ungedruckt.

9. Die Litteratur der Albigenſer und der Waldenſer.

Daß das geiſtige Leben der Provenzalen keineswegs im Minneſang aufging, und daß auch ein ſtarkes religiöſes Bedürfnis das Volk beſeelte, beweiſt ſchon die geiſtliche Lyrik, die, zum Teil im Anſchluß an die Formen der weltlichen Lyrik, einige tiefempfundene Dichtungen hervorgebracht hat. Noch mehr aber läßt es ſich aus den verſchiedenen religiöſen Sekten entnehmen, die in Südfrankreich zahlreichen Anhang fanden und blutigen Verfolgungen ausgeſetzt wurden. Aus dem Orient waren die Anſchauungen der bulgariſchen Bogumilen nach Südfrankreich gelangt und hatten dort die Sekte der Katharer ins Leben gerufen. Sie huldigten einer dualiſtiſchen Auffaſſung, indem ſie die materielle Welt als einen Gegenſatz zur göttlichen faßten, und glaubten ſich durch Enthaltſamkeit (von der Ehe, dem Fleiſchgenuß, dem irdiſchen Beſitz) den Weg zu Gott bahnen zu können. Diejenigen, welche in alle Geheimniſſe der Sekte eingeweiht waren und ſich ihren Grundſätzen unterworfen hatten, hießen Vollkommene (perfecti oder boni homines), die übrigen Gläubige (credentes). Am zahlreichſten waren die Sektierer auf dem Gebiet zwiſchen den öſtlichen Pyrenäen und der Stadt Albi (daher Albigenſer), wo ſie in den Albigenſerkriegen, die man für Kreuzzüge erklärte, grauſam verfolgt wurden.

Nicht zu verwechſeln iſt die Sekte mit einer anderen, die man als Waldenſer bezeichnet. Im Jahre 1173 wurde Valdeſius, ein Bürger von Lyon, der durch Wuchergeſchäfte reich geworden war, durch den Vortrag eines Spielmannes, der vor einer Volksmenge Sonntags das Leben des Alexius ſang, ſo gerührt, daß er beſchloß, den größten Teil ſeiner Habe den Armen zu geben und ſein ferneres Leben theologiſchen Studien zu widmen. Bald nachher trat er als Stifter der nach ihm benannten Waldenſer oder Armen von Lyon (Pauperes de Lugduno) auf. Zunächſt glaubten ſie, in der katholiſchen Kirche auf Duldung zählen zu dürfen. Erſt 1184, als ſich dies als unmöglich herausgeſtellt hatte, ſchieden ſie aus der Kirche aus. Sie dürfen als Vorläufer der Reformation bezeichnet werden, da ſie zu dem ſchlichten Chriſtentum der Apoſtel zurückzukehren beſtrebt waren. Ihre Prediger waren ehelos, gelobten Armut, trugen Sandalen gleich den Apoſteln (daher die Mitglieder der Sekte auch Insabbatati, Unbeſchuhte, genannt wurden) und wanderten von Ort zu Ort. Daneben war auch die Predigt der Laien zugelaſſen. Sie verwarfen die Lüge, den Eid, das Blutvergießen und verſchmähten den Ablaß. Ihr einziges Gebet war das Vaterunſer. Nur am Gründonnerstag begingen ſie das Abendmahl. Da Valdeſius auf das Leſen der Bibel und auf das Auswendigwiſſen einzelner Abſchnitte daraus großen Wert legte, ſo ließ er durch Stephan von Anſa (bei Lyon), unter Beihilfe des Schreibers Bernart Ydros, Teile der Bibel ins Romaniſche überſetzen. Wir erfahren über dieſen älteſten romaniſchen Bibelüberſetzer noch, daß er, wahrſcheinlich im Anfang des 13. Jahrhunderts, ums Leben kam, indem er in Lyon von einem Neubau herabſtürzte. Auf dem Lateraniſchen Konzil von 1179 wurden Überſetzungen bibliſcher Bücher, darunter ein gloſſierter Pſalter, zur Prüfung vorgelegt, wobei auch Walther Map, der zu der Kommiſſion gehörte, ſeinen ſcholaſtiſchen Scharfſinn glänzen ließ. Wir wiſſen nicht, wie ſich dieſe Texte zu den handſchriftlich vorliegenden Bibelüberſetzungen verhalten. Verboten wurden die Bibelüberſetzungen auch auf dem Konzil von Toulouſe (1229) und dem von Béziers (1246).

An die Spitze der erhaltenen Texte iſt ein Neues Teſtament zu ſtellen, das am Schluß ein kathariſches Ritual für das Sakrament des ſogenannten consolament (Tröſtung) enthält, das die boni homines Sterbenden zu geben pflegten. Die Überſetzung des Neuen Teſtamentes enthält nichts Ketzeriſches, wie alle mittelalterlichen Bibelüberſetzungen in Volksſprachen, die, auch wo ſie eigene Wege zu gehen ſcheinen, nur die beſonderen Lesarten und Gloſſen in der katholiſchen Kirche verbreiteter Vulgatatexte wiedergeben. Die Handſchrift iſt um 1250—80, nach ihrer Mundart in der Gegend von Carcaſſonne, geſchrieben. Die Überſetzung iſt ſklaviſch getreu und mit Latein untermiſcht; man ſieht, daß in der Vorlage das Provenzaliſche über die Zeilen des lateiniſchen Textes geſetzt war.

Schon im Anfang des 13. Jahrhunderts hatte die Lehre des Valdeſius hauptſächlich in der eigentlichen Provence Anhänger gefunden, die ſich, als man ſie zu verfolgen begann, mehr und mehr in die von alters her an der Grenze der Provence (oder Dauphiné) und Italiens liegenden Alpenthäler begaben, wo ſie ſchon um 1210 nachzuweiſen ſind; dort ſitzen ihre Nachkommen, ſofern ſie nicht aus ihrer Heimat vertrieben oder in den Verfolgungen untergegangen ſind, noch heute. Schon 1230 hatten ſie ſich mit einer Sekte verwandter Richtung in Oberitalien, den ſogenannten Humiliati, zuſammengeſchloſſen. Im 14. Jahrhundert hatten ſie auch in Deutſchland Anknüpfung gewonnen. Dies ergibt ſich aus der Thatſache, daß im 14. Jahrhundert eine deutſche Bibelüberſetzung hergeſtellt wurde, die in Beſtand und Anordnung der bibliſchen Bücher ſowie in einzelnen Lesarten deutlich nach Südfrankreich weiſt. Und zwar dürfen wir glauben, daß der wahrſcheinlich von den Waldenſern revidierte kathariſche Text des Neuen Teſtamentes von dem deutſchen Überſetzer zu Rate gezogen wurde, um eine ältere deutſche Überſetzung (aus dem Ende des 11. Jahrhunderts) danach zu berichtigen. Dieſe direkte Vorlage des deutſchen Überſetzers iſt uns nicht erhalten; ſie bildete ein Zwiſchenglied zwiſchen der Katharerbibel und dem Bibeltext, den wir bald nachher in den Händen der Waldenſer ſehen. Dagegen kennen wir eine provenzaliſche Überſetzung des Neuen Teſtamentes, die durch ihre Sprachformen etwa in den Südoſten der Provence, durch ihre Schriftzüge in den Anfang des 14. Jahrhunderts weiſt. Dies legt die Vermutung nahe, ſie könnte bei den in der Provence anſäſſigen Waldenſern in Gebrauch geweſen ſein; und in der That zeigt ſie Spuren waldenſiſcher Benutzung. Sie hat die kathariſche Überſetzung verwertet, jedoch die ſklaviſche Wortſtellung durch eine ungezwungenere erſetzt. Wir haben ferner aus demſelben Jahrhundert eine ganz freie Überſetzung der Evangelien, welche die bibliſchen Ausdrücke in gemeinverſtändlicher Weiſe zurechtlegt und allerlei Erklärungen einſchaltet. Sie ſcheint von älteren Überſetzungen unabhängig zu ſein und iſt möglicherweiſe, da ſie Matth. 10, 11 den Ausdruck bon home gebraucht, aus den Kreiſen der Katharer hervorgegangen. Daß ſie ins Katalaniſche übertragen wurde, ſpricht für ihre Beliebtheit.

Dem 14. Jahrhundert gehört auch die älteſte Handſchrift an, welche die Mundart der waldenſiſchen Thäler zeigt; es iſt die jetzt in Carpentras aufbewahrte. Sie enthält außer dem Neuen Teſtament auch die Weisheitsbücher des Alten Teſtamentes. Ihr Text beruht auf einer Reviſion der kathariſchen Überſetzung, wobei nicht nur die languedokiſche durch die waldenſiſche Mundart erſetzt, ſondern auch engerer Anſchluß an den lateiniſchen Bibeltext erſtrebt iſt. Mit dem Auftreten der Huſſiten traten die Waldenſer auch zu dieſen in Beziehung. Wir erfahren, daß 1432 den Böhmiſchen Brüdern eine Summe überreicht wurde, die in den Waldenſerthälern zuſammengebracht worden war. Eine Handſchrift des Neuen Teſtamentes zeigt trotz ihrer waldenſiſchen Mundart ſo beſtimmte Beziehungen zu Prag, daß ihre Benutzung ſeitens nach Böhmen gewanderter Waldenſer unzweifelhaft iſt. Wie ſich in dieſer Handſchrift provenzaliſche Eintragungen finden, die in Böhmen geſchehen ſind, ſo mögen auch die Überſetzungen huſſitiſcher Proſawerke, die in den waldenſer Handſchriften ſtehen, auf böhmiſchem Boden angefertigt worden ſein. Wir haben im ganzen ſieben waldenſiſche Handſchriften des Neuen Teſtamentes. In der jüngſten, um 1530, iſt die ältere Leſung auf Grund des von Erasmus herausgegebenen griechiſchen Textes berichtigt worden. Um dieſe Zeit ſchloſſen ſich die Waldenſer an die Reformation an.

Die Proſatraktate und Gedichte der Waldenſer gehören meiſt ins 15. Jahrhundert. Ihre Bedeutung liegt auf einem anderen Gebiete als dem rein litterariſchen. Von den Proſatexten iſt mehreres aus katholiſcher, anderes, wie geſagt, aus huſſitiſcher Litteratur übertragen. Unter den Gedichten ſcheint das älteſte die „Nobla Leczon“ (Edle Lektion) zu ſein, welche die Jahreszahl 1400 enthält, eine Erzählung der chriſtlichen Heilsgeſchichte mit moraliſierenden Betrachtungen gibt und mit dem Jüngſten Gerichte ſchließt. Sie iſt in unregelmäßigen Verſen erhalten, die möglicherweiſe auf regelmäßige Alexandriner zurückgehen. Auch der Reim iſt ungleichmäßig, bald ſind die Verſe paarweiſe gereimt, bald zu längeren einreimigen Laiſſen verbunden. Obgleich das Gedicht nur mit ſtarken Veränderungen auf uns gekommen iſt, verfehlt doch auch in der entſtellten Form die ſchlichte Treuherzigkeit und evangeliſche Reinheit des Märtyrervolkes ihre Wirkung nicht.

> Wenn ein guter Menſch Gott liebt und Chriſtus fürchtet, nicht fluchen, ſchwören, lügen, nicht töten, noch fremdes Gut an ſich nehmen, noch ſich an ſeinen Feinden rächen will, dann heißt es: „Er iſt Waldenſer und ſtraffällig.“ Man nimmt ihm den Ertrag ſeiner ehrlichen Arbeit; doch ihm bleibt der Troſt, daß er um des Herrn willen verfolgt iſt.

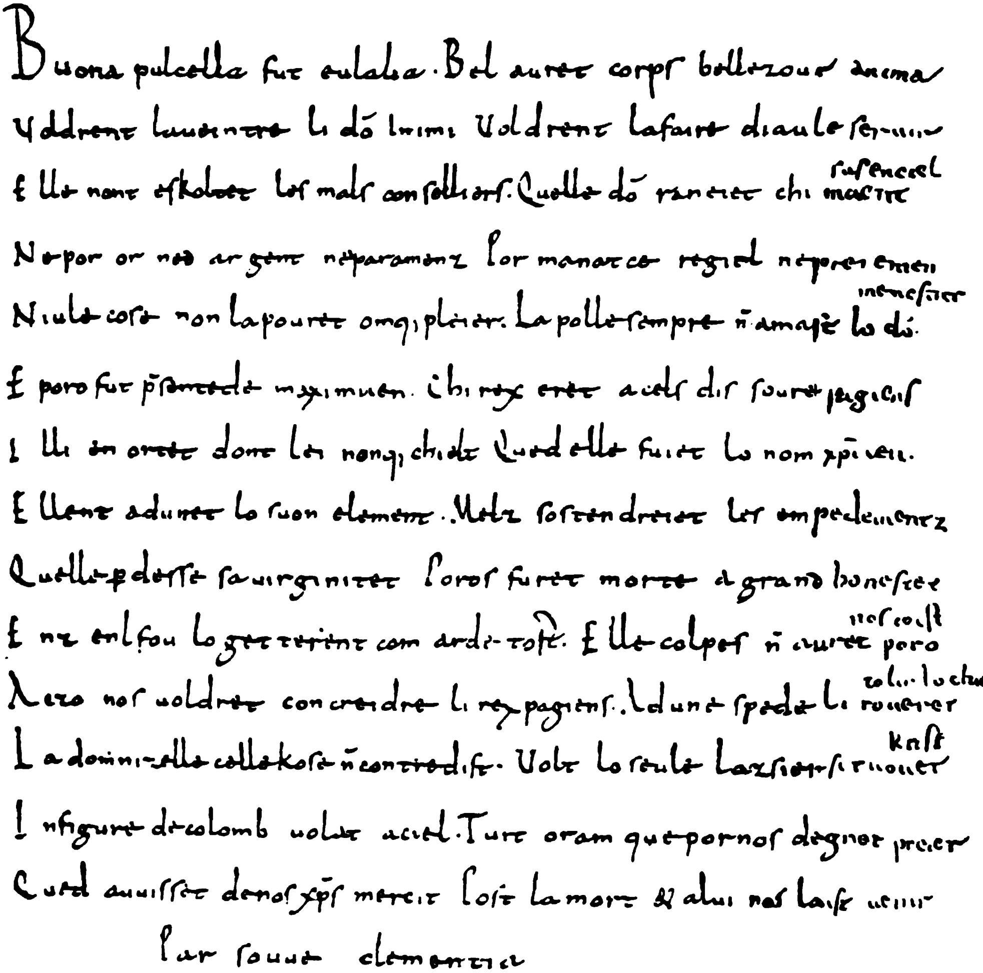
IV. Die älteſten litterariſchen Denkmäler.
(9.—11. Jahrhundert.)

Wenn man die Mittel, die dem Verkehr des Dichters mit ſeinem Publikum dienen, ins Auge faßt, kann man drei Perioden der franzöſiſchen Litteraturgeſchichte unterſcheiden. In der erſten gingen die litterariſchen Erzeugniſſe, die freilich ſtreng genommen in dieſem Falle gar nicht „litterariſch" heißen dürfen, von Mund zu Mund. Märchen und Sage wurden in proſaiſcher Form erzählt, Volkslied und Epos in poetiſcher durch den Geſang verbreitet. In der zweiten Periode diente die ſchriftliche Aufzeichnung dem litterariſchen Verkehr. Damit änderte ſich der Charakter der Litteratur ſehr weſentlich, jedoch nicht plötzlich; denn der mündliche Vortrag der Volkslitteratur ging daneben her und bediente ſich auch ſeinerſeits vielfach der Schrift zum Zweck der Überlieferung an die Mit- und Nachwelt. In der dritten Periode endlich werden die Werke durch den Buchdruck mechaniſch vervielfältigt. Auch hier wird der ſchriftliche litterariſche Verkehr nicht ſofort entthront; er bleibt bis durch das 17. Jahrhundert ein wichtiges Mittel des Gedankenaustauſches, das jedoch an Macht und Bedeutung hinter dem Druck ſehr zurücktritt.

Franzöſiſche Handſchriften wird es ſchon im 11. Jahrhundert gegeben haben; doch iſt uns keine davon erhalten. Was wir in gleichzeitiger Niederſchrift aus dem 9.—11. Jahrhundert beſitzen, ſind kurze Stücke, die man auf leergebliebene Blätter in lateiniſche Handſchriften, gleichſam als Lückenbüßer, eingetragen hat.

Die älteſten Denkmäler der franzöſiſchen Litteratur weiſen deutlich auf die fränkiſche Herrſchaft hin; ſie ſind mit Denkmälern in der deutſchen Sprache der Franken zuſammen überliefert. So ſchon die Straßburger Eide, das älteſte Denkmal der romaniſchen Sprachen überhaupt, das Karls des Großen Enkel Nithard in ſeinem Geſchichtswerk überliefert. Es ſind im ganzen vier Eide, am 14. Februar 842 auf dem Felde bei Straßburg geſchworen. Ludwig der Deutſche legte einen franzöſiſchen, Karl der Kahle einen deutſchen Eid ab, damit jeder von dem Volk des Bruders verſtanden werde. Darauf wurden das franzöſiſche und das deutſche Volk, d. h. die großen Lehnsträger, nicht das geſamte Heer, jedes in ſeiner Sprache vereidigt. Was in dieſen Eiden beſchworen wurde, war ein Schutz- und Trutzbündnis zwiſchen Frankreich und Deutſchland. Bald nachher wies der Vertrag von Verdun den beiden Ländern die Grenzen an, welche die Grundlage ihrer ferneren Entwickelung bilden ſollten. Iſt es nicht, als hätte die Vorſehung dieſe feierlichen Eidſchwüre abſichtlich an die Spitze der politiſchen und litterariſchen Entwickelung ſtellen wollen, eine Mahnung dieſen durch die Bande der Abſtammung, Bildung und Sitte eng verbundenen Völkern, denen von ihrem eigenen Intereſſe ebenſoſehr wie von den höchſten Kulturintereſſen der Menſchheit ein treues Zuſammenſtehen geboten iſt?

Zur eigentlichen Litteratur ſind dieſe Dokumente nicht zu rechnen; doch ſollte das älteſte litterariſche Denkmal nicht lange auf ſich warten laſſen. Im Oktober des Jahres 878 grub man in Barcelona einen Marmorſarg mit Menſchenknochen aus, die man für die Reſte einer gefeierten Heiligen, der Eulalia, glaubte halten zu dürfen. Dieſer Fund muß große Teilnahme auch in Frankreich erregt haben, wo die Heilige außerordentlich hoch geſchätzt wurde; in manchem Kloſter wird man ihr zu Ehren eine Feier veranſtaltet haben, und wahrſcheinlich hat eine ſolche den Anlaß gegeben, daß man in dem Kloſter Saint-Amand an der Grenze von Flandern eine franzöſiſche Sequenz auf Eulalia (ſ. die obenſtehende Abbildung) dichtete und in eine Handſchrift der Kloſterbibliothek eintrug. Dieſelbe Hand, welche dieſe Sequenz ſchrieb, ſchrieb unmittelbar dahinter das deutſche Ludwigslied. Da aber letzteres nicht lange nach dem Tode des Königs (5. Auguſt 882) aufgezeichnet iſt, ſo darf wohl die Niederſchrift der Eulalia-Sequenz



Buona pulcella fut eulalia. Bel auret corps bellezour anima
Voldrent la ueintre li dō inimi. Voldrent la faire diaule seruir
Elle nont eskoltet les mals conselliers. Quelle dō raneiet chi maent susenceil
Ne por or ned argent ne paramenz. Por manatce regiel ne preiement
Niule cose non la pouret omq̄i pleier. La polle sempre n̄ amast lo dō menestier
E poro fut p̄sentede maximien. Chi rex eret acels dis soure pagiens
Il li enortet dont lei nonq̄i chielt. Qued elle fuiet lo nom xp̄ien.
Ell ent adunet lo suon element. Melz sostendreiet les empedementz
Quelle p̄desse sa uirginitet. Poros furet morte a grand honestet
Enz enl fou lo getterent com arde tost. Elle colpes n̄ auret poro nos coist
Aczo nos uoldret concreidre li rex pagiens. Ad une spede li roueret tolir lo chief
La domnizelle celle kose n̄ contredist. Volt lo seule lazsier si ruouet krist
In figure de colomb uolat a ciel. Tuit oram que por nos degnet preier
Qued auuisset de nos xp̄s mercit Post la mort & a lui nos laist uenir
Par souue clementia

Die franzöſiſche Eulalia-Sequenz. Nach der Handſchrift des 9. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes.

etwas früher angeſetzt werden. Der Schreiber war beider Sprachen mächtig, alſo unfern der Sprachgrenze zu Hauſe.

Die Sequenz war eine Form des Kirchengeſanges, die damals eben aufgekommen war. Die Muſik war dabei die Hauptſache; die Worte legte man erſt unter, wenn die muſikaliſche Kompoſition feſtſtand. Gliederung in muſikaliſch gleiche Strophen fehlte; doch wurde jeder muſikaliſche Satz, allenfalls mit Ausnahme des erſten oder letzten, wiederholt. Ein ſolcher wiederholter Satz mit den zugehörigen zwei Verſen heißt Doppelverſikel. Die franzöſiſche „Eulalia" beſteht aus vierzehn Doppelverſikeln und einem kurzen, nicht wiederholten Schlußſatz.

In wörtlicher Überſetzung lautet das Gedicht folgendermaßen:

Ein gutes Mädchen war Eulalia;
Sie hatte einen ſchönen Körper, eine ſchönere Seele.
Es wollten ſie bezwingen die Feinde Gottes,
Sie wollten ſie dem Teufel dienſtbar machen.
Sie hört nicht auf die böſen Ratgeber,
Daß ſie Gott verleugne, der oben im Himmel wohnt,
Weder um Gold noch Silber noch Schmuckſachen,
Um Königsdrohung noch Bitte.
Nichts vermochte ſie zu beugen,
Daß das Mädchen nicht immer den Gottesdienſt geliebt hätte.
Und deshalb wurde ſie vor Maximian geführt,
Der in jenen Tagen König war über die Heiden.
Er fordert ſie auf, was auf ſie keinen Eindruck macht,
Daß ſie alles, was Chriſt heiße, fliehen ſolle.
Sie nimmt daher ihre Kraft zuſammen:
Eher würde ſie die Folterqualen ertragen,
Als daß ſie ihre Unſchuld verlöre.
Darum ging ſie in den Tod in großer Ehrbarkeit.
Ins Feuer warfen ſie ſie hinein, damit ſie raſch verbrenne.
Sie hatte keine Schuld, darum wurde ſie nicht verſehrt.
Dabei wollte ſich der heidniſche König nicht beruhigen:
Mit einem Schwerte befahl er ihr das Haupt abzuſchlagen.
Das Fräulein widerſetzte ſich dem nicht:
Sie wollte die Erdenwelt verlaſſen, ſo gebietet Chriſtus.
In Taubengeſtalt flog ſie gen Himmel.
Laßt uns alle beten, daß ſie geruhe, für uns zu bitten,
Daß Chriſtus Gnade mit uns haben möge
Nach dem Tode und zu ſich uns kommen laſſe
Durch ſeine Milde.

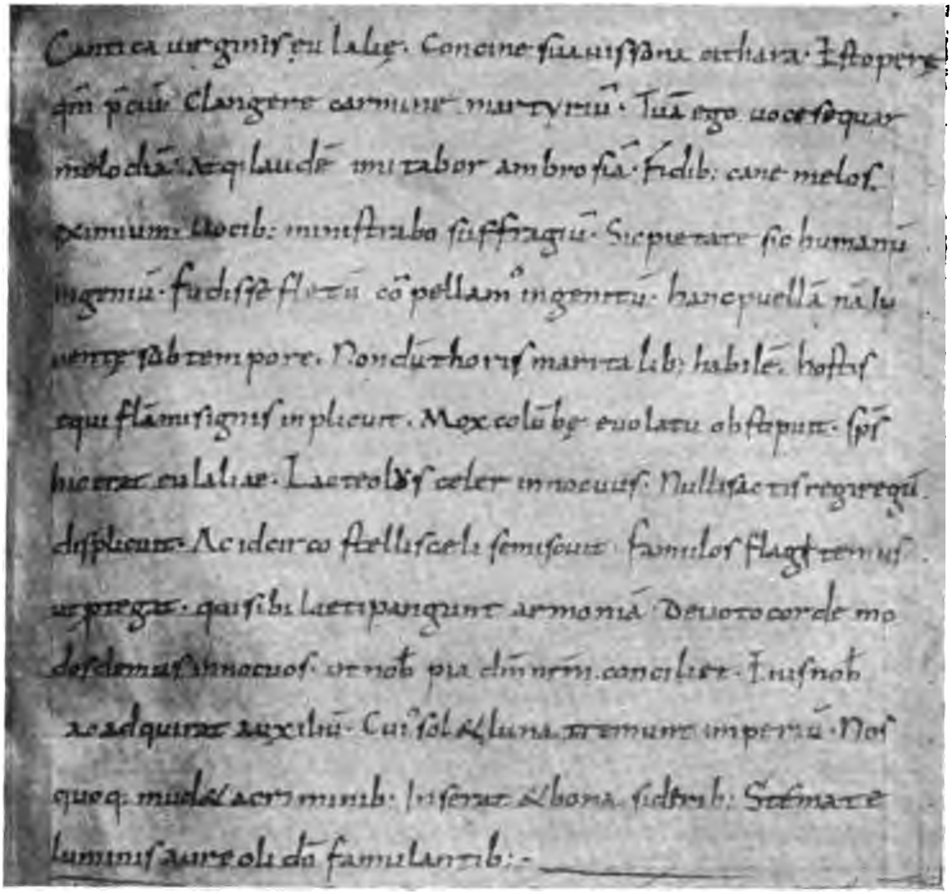
Leider iſt uns die Muſik zu dem Texte nicht erhalten. Es geht aber in der Handſchrift unmittelbar eine lateiniſche Sequenz auf Eulalia voraus, die offenbar das metriſche und muſikaliſche Vorbild der franzöſiſchen geweſen iſt (ſ. die Abbildung, S. 100). Im Text dagegen hat ſich der franzöſiſche Dichter von ſeinem Vorbild ziemlich frei gehalten. Er benutzte einen Hymnus des Prudentius und das Martyrologium des Beda.

Daß man gerade an der deutſchen Sprachgrenze auf den Gedanken kam, ein franzöſiſches Gedicht zu verfaſſen und aufzuzeichnen, iſt gewiß kein Zufall. War die fränkiſche Sprache zu geiſtlichen Dichtungen zu brauchen und mit Hilfe des lateiniſchen Alphabets niederzuſchreiben, warum ſollte nicht auch die franzöſiſche Sprache in der gleichen Weiſe verwendbar ſein? Wahrſcheinlich haben erſt fränkiſche Dichtungen die Abfaſſung und Aufzeichnung einer franzöſiſchen nahegelegt.

Übertragung der auf Seite 98 ſtehenden Handſchrift:

Buona pulcella fut Eulalia; bel auret corps, bellezour anima.
Uoldrent la ueintre li deo inimi, uoldrent la faire diaule seruir.
Elle nont eskoltet les mals conselliers, Qu'elle d*eo* raneiet chi maent sus en ciel
Ne por or ned argent ne paramenz, Por manatce regiel ne preiement.
Niule cose non la pouret omqu*e* pleier, la polle sempre n*on* amast lo deo menestier.
E poro fut presentede Maximiien, chi rex eret a cels dis soure pagiens.
Il li enortet, dont lei nonqu*e* chielt, Qued elle fuiet lo nom Crestiien.
Ell'ent adunet lo suon element: melz sostendreiet les empedementz,
Qu'elle perdesse sa uirginitet. Poros furet morte a grand honestet.
Enz enl fou lo [lies la] getterent com arde tost. Elle colpes n*on* auret, poro nos coist.
A czo nos uoldret concreidre li rex pagiens: ad une spede li roueret tolir lo chief.
La domnizelle celle kose n*on* contredist, uolt lo seule lazsier, si ruouet Krist.
In figure de colomb uolat a ciel. Tuit oram que por nos degnet preier
Qued auuisset de nos Cristus mercit post la mort et a lui nos laist uenir
Par souue clementia.

Nicht viel jünger als die Eulalia-Sequenz iſt ein zweites Stück, das in demſelben Kloſter aufgezeichnet worden iſt. Als im Anfang des 10. Jahrhunderts eine eben fertig geſchriebene Handſchrift eingebunden wurde, verwendete man dazu ein Pergamentblatt, auf das ein Prediger nicht lange vorher das Konzept einer franzöſiſchen Predigt entworfen hatte. Das Konzil von Tours (813) hatte die Vorſchrift erlaſſen, die Homilien (Schriftauslegungen) ſollten ins Romaniſche oder Deutſche übertragen werden, damit das Volk ſie leichter verſtünde. Dieſe Vorſchrift hat gewiß franzöſiſch vorgetragene Predigten im Gefolge gehabt, von denen uns weiter nichts als jenes ſchon im Konzept (mit untermiſchtem Latein) franzöſiſch abgefaßte Bruchſtück erhalten iſt. Es bildet den Schluß der Predigt und iſt zum Teil in antiker Stenographie, ſogenannten Tironianiſchen Noten, geſchrieben, die bald nachher außer Gebrauch kamen. Der Prediger legt den Text des Propheten Jonas zu Grunde, den er überſetzt, um erbauliche Bemerkungen daran anzuknüpfen. Er ſcheint ein Deutſcher geweſen zu ſein, dem das Franzöſiſche von Hauſe aus fremd war, da er harte und weiche Konſonanten verwechſelt, was Deutſchen bei der Niederſchrift romaniſcher Laute von alters her paſſiert iſt.



Das lateiniſche Vorbild der franzöſiſchen Eulalia-Sequenz. Nach der Handſchrift des 9. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes, photographiert für Herrn Profeſſor Dr. Koſchwitz. Vgl. Text, S. 99.

Während wir dieſe Texte in der urſprünglichen Niederſchrift beſitzen, haben wir von zwei Gedichten des 10. Jahrhunderts, einer **Paſſion** (Pasion) und einer **Lebensbeſchreibung Leodegars**, nur eine halb provenzaliſche Umſchrift in einer Handſchrift von Clermont-Ferrand. Das ältere, die Paſſion, iſt am freieſten ins Provenzaliſche übertragen; obwohl viele franzöſiſche Formen ſtehen geblieben ſind, ſind doch die Reime derartig geändert, daß ſie oft einer Rücküberſetzung ins Franzöſiſche Widerſtand leiſten. Das Gedicht beſteht aus Strophen von je zwei Achtſilbler-Reimpaaren, deren Reim, wie vor dem 12. Jahrhundert durchaus, der bloß vokaliſche (die Aſſonanz) iſt. Die über die erſte Strophe geſetzten Neumen (Muſiknoten) zeigen, daß das Gedicht für den Kirchengeſang beſtimmt war.

Der Dichter erzählt nach den Evangelien mit einigen erbaulichen Zuſätzen. Das noch unbenutzte Grab, in das Chriſtus' Leichnam gelegt wird, iſt zur Jungfrau Maria in ſymboliſche Beziehung geſetzt. Der Inhalt des Nikodemus-Evangeliums wird in kurzen Zügen angegeben. Eine Stelle, die das bevorſtehende Weltende erwähnt, darf auf die Angſt bezogen werden, mit der man auf das Näherrücken des Jahres 1000 blickte.

Das andere Gedicht, das Leben Leodegars in Strophen aus je drei aſſonierenden Achtſilblerpaaren, iſt ohne poetiſchen Schwung abgefaßt; nur an der Stelle, wo dem Heiligen die Zunge abgeſchnitten wird, erhebt ſich der Dichter zu einer refrainartigen Wiederholung zweier Verſe: „Verſtummt iſt nun ſein frommer Sang, Der oft zu Gottes Lob erklang.“ Die franzöſiſchen Sprachformen der Paſſion weiſen auf das weſtliche Frankreich, diejenigen des Leodegarliedes auf das walloniſche Gebiet hin. Die beiden Gedichte ſtehen in ihrer Zeit allein. Von einer Litteratur kann damals, wenn wir von der Volkspoeſie abſehen, noch nicht die Rede ſein. Dennoch iſt es bezeichnend, daß der Süden dieſe Gedichte dem Norden entlehnte, gleich als wollte er von vornherein die Erklärung abgeben, daß er bereit ſei, ſich der litterariſchen Führung des Nordens anzuvertrauen.

Auch das 11. Jahrhundert iſt noch arm an Litteratur; doch hat es einen hervorragenden und fruchtbaren Dichter in **Tetbald von Vernon** hervorgebracht. Als im Jahre 1053 die

---

Übertragung der auf Seite 100 ſtehenden Handſchrift:

Cantica uirginis Eulalie	Lieder der Jungfrau Eulalia
concine, suauissona cithara [lies cithara suauissona]!	Sing', ſüßtönende Zither!
Est opere quoniam precium	Da es der Mühe wohl wert iſt,
clangere carmine martyrium,	Daß ein Märtyrertod im Liede erklinge,
tuam ego uoce sequar melodiam	Werde ich deiner Melodie mit der Stimme folgen
atque laudem imitabor Ambrosiam.	Und den Ambroſiſchen Lobgeſang nachahmen.
Fidibus cane melos eximium;	Mit den Saiten ſing' das herrliche Lied,
uocibus ministrabo suffragium.	Mit der Stimme werde ich mich anſchließen.
Sic pietate [lies pietatem], sic humanum ingenium	So wollen wir das Mitleid, ſo das menſchliche Gemüt
fudisse fletum conpellamus ingenitum.	Zwingen, den ihm eigenen Thränen freien Lauf zu laſſen.
Hanc puellam nam, iuuente sub tempore,	Denn dieſes Mädchen, in der Zeit ſeiner Jugend,
nondum thoris maritalibus habilem	Noch nicht zur Vermählung reif,
hostis equi flammis ignis inplicuit.	Umgab der Feind des Guten mit Feuerflammen.
Mox columbe euolatu obstipuit.	Bald lag ſie entſeelt beim Entfliegen einer Taube.
Spiritus hic erat Eulaliae,	Es war dies der Geiſt der Eulalia,
lacteolus, celer, innocuus.	Der milchweiße, enteilende, unſchuldige.
Nullis actis regi regum displicuit,	Durch keinerlei Handlungen mißfiel ſie dem König der Könige,
ac idcirco stellis caeli se miscuit.	Und deshalb miſchte ſie ſich unter die Sterne des Himmels.
Famulos flagitemus ut protegat,	Bitten wir ſie, ihre Diener zu ſchützen,
qui sibi laeti pangunt armoniam.	Die ihr froh Wohllaut hervorbringen.
Deuoto corde modos demus innocuos,	Mit frommem Herzen wollen wir unſchuldige Weiſen ſpenden,
ut nobis pia deum nostrum conciliet,	Daß die Fromme uns unſern Gott verſöhne
eius nobis ac adquirat auxilium,	Und uns ſeine Hilfe erwerbe,
cuius sol et luna tremunt imperium,	Vor deſſen Machtgebot Sonne und Mond erzittern,
nos quoque mundet a criminibus,	Auch uns von Laſtern reinige
inserat et bona sideribus	Und unſere Verdienſte den Geſtirnen einflechte,
[aetheris in globo caerulei]	Die [im blauen Himmelsraum]
stemate luminis aureoli	Mit einem Kranze goldenen Lichts
deo famulantibus.	Gott dienen.

Reliquien des Wandregiſil nach der Abtei des Heiligen in Fontenelle übergeführt wurden, kam man auf den Gedanken, die Gebeine durch die Straßen von Rouen zu tragen, um damit die in der Stadt viele Opfer fordernde Peſt zu bannen. Bei dieſer Gelegenheit erhielt der erblindete Kanonikus Tetbald von Vernon das Augenlicht wieder. „Dies iſt nämlich der bekannte Tetbald", heißt es in dem Text des berichterſtattenden Mönches, eines Augenzeugen, „der die Lebensgeſchichte vieler Heiligen, darunter die des Wandregiſil, aus dem Lateiniſchen übertragen, ſie recht gewandt ins Franzöſiſche umgebildet und aus ihnen anmutige Lieder mit anklingenden Reimen verfaßt hat."

Unter Tetbalds Namen iſt uns nichts erhalten, auch nicht das hier ausdrücklich hervorgehobene Leben Wandregiſils. Wir können ihm aber mit großer Wahrſcheinlichkeit das Leben des Alexius zuſchreiben, auf das alles paßt, was wir über Ort, Zeit und litterariſchen Charakter der Tetbaldiſchen Dichtungen erfahren. Dieſes Alexiuslied (La chançon de saint Alexis) iſt in anglonormanniſchen Handſchriften aus der Mitte des 12. Jahrhunderts auf uns gekommen. Es beſteht aus 125 Laiſſen aus je fünf aſſonierenden Zehnſilblern und war zum Vorleſen in der Kirche beſtimmt. Älter als die erhaltenen Chanſons de geſte, iſt es das älteſte franzöſiſche Werk, aus welchem uns eine Perſönlichkeit mit beſtimmt ausgeprägter Individualität und poetiſcher Begabung anblickt.

Gut war die Welt in der Altväter Zeit:
Da war noch Treue, Liebe, Gerechtigkeit,
Da war noch Glaube, der jetzo iſt gar klein.
Jetzt iſt ſie anders, dahin ihr echter Schein;
Nie wird ſie wieder wie zur Altväterzeit.

Der mächtige Graf Eufemian in Rom hat einen einzigen Sohn, Alexis, dem er eine vornehme Braut ausſucht. Indes am Vermählungstage ſagt ihr der Bräutigam, ſie ſolle nur Chriſtus zum Gatten wählen; er ſelbſt wolle der Welt und ihrer Sünde entfliehen. Durch das Dunkel der Nacht eilt er ans Meer, beſteigt ein Schiff, fährt nach Laodicea und begibt ſich von da nach Alſis (Edeſſa), wo man ein wunderbares Bild verehrt. Er gibt ſein Geld den Armen und geht ſelbſt unter die Bettler. Seine Angehörigen brechen in rührende Klagen um den Verlorenen aus und ſchicken Diener in alle Welt, ihn zu ſuchen. Dieſe ſehen ihn in Edeſſa, aber erkennen ihn nicht und kehren zurück, ohne den Zweck ihrer Sendung erreicht zu haben. Jetzt erſt beweint ihn ſeine Mutter wie einen Toten und ebenſo ſeine Braut. Nach ſiebzehn Jahren geſchieht ein Wunder in Alſis: das Bild thut den Mund auf und gebietet: „Hole den Mann Gottes, er ſitzt neben der Kirchthür." Man findet Alexis und will ihn als Heiligen verehren, er aber entzieht ſich den Huldigungen durch die Flucht und beſteigt ein Schiff, das nach Rom verſchlagen wird. Seinen Vater, der ihn nicht erkennt, bittet er dort um ein Obdach; der weiſt ihm einen Platz unter der Treppe an, wo er wieder ſiebzehn Jahre vor den Augen ſeiner Eltern und ſeiner Braut, die ihn nicht kennen und als tot beweinen, verbringt, von den eigenen Dienern aufs grauſamſte verhöhnt. Nachdem er ſo zweimal ſiebzehn Jahre (zuſammen gleich der Zeit, die Chriſtus auf der Erde weilte) gebüßt hat, ſchreibt er ſeine Lebensgeſchichte auf und ſtirbt. Wieder ertönt eine Stimme vom Hochaltar: „Suchet den Mann Gottes; er liegt unter der Treppe des Eufemian." Der Papſt und die beiden Kaiſer begeben ſich dorthin und erſehen aus der Aufzeichnung des Toten, daß er der vermißte Alexis iſt. Jetzt erſt werden die Klagen der Eltern und der Braut wahrhaft herzzerreißend. Der alte Dichter gibt ihnen einen ebenſo ergreifenden wie lebenswahren Ausdruck, indem er ſie nach dem Charakter der Perſonen abſtuft. Der Vater erwähnt ſein erbleichtes Haar und die zerſtörten Hoffnungen; ſein Sohn war auserſehen, im Heer des Kaiſers an der Spitze einer Schar in ſtolzer Rüſtung die Fahne zu tragen. Die Mutter rauft ihr Haar und jammert über die Verblendung, in der ſie den geliebten Sohn nicht erkannt habe, und ſie wäre doch ſo gern ſtatt ſeiner in den Tod gegangen. Die Braut beklagt ſeine Jugend und ſeine Schönheit; täglich hat ſie unter Thränen ſich nach ihm geſehnt, ob er nicht käme, die Gattin zu tröſten.

Das Gedicht iſt Jahrhunderte hindurch beliebt geweſen (vgl. S. 95), wenn auch nicht ganz in der alten Form. Im 12. Jahrhundert wurde es mit Beibehaltung der Aſſonanz, aber in ungleichen Laiſſen, bearbeitet, im 13. Jahrhundert der reine Reim eingeführt. Im 14. Jahrhundert gab man ihm die damals ſo beliebte Form vierzeiliger Alexandrinerſtrophen auf einen Reim. Der asketiſche Charakter der Legende weiſt nach dem Morgenlande. Dort finden wir ſie im 5. Jahrhundert in ſyriſcher Sprache, in einer Form, welche den Heiligen nur den Mann Gottes nennt, ohne ihm einen anderen Namen zu geben. Er iſt hier aus Oſtrom, d. h. aus Konſtantinopel, gebürtig und ſtirbt in Edeſſa. Dann iſt die Legende von den Griechen in Konſtantinopel lokaliſiert worden; man ließ den Heiligen dahin zurückkehren und dort ſterben und gab ihm den Namen Alexios. Endlich iſt durch eine Verwechſelung von Oſtrom und Weſtrom die Legende nach Rom gelangt. Wie es ſcheint, hat dieſe Übertragung erſt im 10. Jahrhundert ſtattgefunden; doch wurde ſie im Abendlande durch lateiniſche Bearbeitungen dann raſch populär, von denen eine der verbreitetſten die Quelle der altfranzöſiſchen Dichtung geworden iſt.

Wir haben noch aus dem Ende des 11. Jahrhunderts eine unvollendet gebliebene oder doch unvollendet erhaltene Dichtung, die Motive des Hohen Liedes verwertet. Sie iſt in Strophen aus zwei aſſonierenden Zehnſilblern und einem reimloſen Vierſilbler abgefaßt.

Der Dichter trifft eine Jungfrau, die nach ihrem Geliebten jammert, und erkundigt ſich, wer dieſer ſei. Die Jungfrau ſchildert den Geliebten, nach dem ſie ſich ſehnt, und bittet die Töchter Jeruſalems, ihm zu ſagen, daß ſie nach ihm ſchmachte. Er habe 5000 Jahre hindurch eine Freundin gehabt, die er um ihretwillen verlaſſen habe. Heimlich habe er jedoch mit ihr ſchon in der Zeit Noahs angeknüpft, ihr viele Boten geſchickt, und nun wolle er ſie ſelbſt haben. Die Jungfrau iſt offenbar die chriſtliche Kirche, der Geliebte Chriſtus, ſeine ehemalige Freundin das Volk Israel.

Das Bruchſtück iſt wahrſcheinlich von dem Dichter ſelbſt geſchrieben. Es zeigt eine wunderliche Schreibung, die einen des Franzöſiſchſchreibens noch Ungewohnten verrät. Einige Formen ſcheinen nach den öſtlich von Francien gelegenen Provinzen zu deuten, doch muß der Verſuch, die Dichtung mit Bernhard von Clairvaux in Beziehung zu ſetzen, für mißlungen gelten.

Das mittelrhôniſche Gebiet hat nur ein Werk von allgemeiner Bedeutung aufzuweiſen: das Alexandergedicht. Damit ſoll den Bewohnern der Rhônegegenden nicht die Begabung für litterariſche Aufgaben abgeſprochen werden; aber wer ſich dort an einen größeren Leſerkreis wenden wollte, ſchrieb in den ſüdlichen Strichen, zumal als Lyriker, provenzaliſch, in den nördlichen, und beſonders in epiſcher Dichtung, franzöſiſch. Das Alexandergedicht iſt 1853 von Paul Heyſe in einer florentiner Curtius-Handſchrift entdeckt worden. Es iſt im Anfang des 12. Jahrhunderts aufgeſchrieben worden und nur als Bruchſtück erhalten. Die Form iſt die altertümliche der Laiſſe aus Achtſilblern. Es fällt auf, daß von den fünfzehn Laiſſen, die noch vorhanden ſind, nicht weniger als acht je ſechs Verſe und fünf andere je acht Verſe aufweiſen; vielleicht hatte der Dichter urſprünglich nur dieſe beiden Verszahlen zugelaſſen. Das Gedicht gehört vielleicht noch dem 11. Jahrhundert an. Philipp I. von Frankreich verdankte wohl ſeinen Namen dem Stammbaum ſeiner Mutter, einer ruſſiſchen Prinzeſſin, welcher vermöge der Freiheit, mit der vordem Stammbäume nach oben hin ergänzt zu werden pflegten, auf Philipp von Makedonien zurückgeführt wurde. Es iſt möglich, daß das Werk, das ſehr bald nach Frankreich und Deutſchland gelangte und den Grundſtock bildete, von dem eine weitverzweigte Litteratur ausgehen ſollte, mit Beziehung auf dieſen Stammbaum König Philipps geſchrieben war. Der Dichter weiſt mit Entrüſtung die Behauptung der Ägypter zurück, die Alexander dem Großen, um ihn zu ihrem Landsmann zu ſtempeln, einen Zauberer (Nectanabus) zum Vater gegeben hatten. Ja, er ſcheint hier bereits auf romaniſche Darſtellungen anzuſpielen, deren Kenntnis er bei ſeinen Hörern vorausſetzt.

Der Dichter ſchildert lebhaft und anſchaulich. Nach Paul Meyer hat er die „Epitome Julii Valerii“ (Auszug aus Julius Valerius) und den Oroſius als Quellen benutzt. Doch ſteht er ihnen ſehr frei gegenüber und kleidet den Stoff völlig in mittelalterliches Gewand. Eine Stelle zeigt, daß er auch die Makkabäerbücher herangezogen hat.

Er geht von der originellen Behauptung aus, daß alles eitel ſei, ausgenommen die Beſchäftigung mit dem Altertum. Alexander iſt der mächtigſte und tapferſte aller Könige, die es je gegeben hat. Er iſt als Sohn des Makedonierkönigs aus kaiſerlichem Geſchlecht. Als er geboren wird, geſchehen viele Wunder. Schon als Säugling blickt er, wenn ihm etwas nicht nach Willen geht, aus den Augen wie ein gefangener Löwe. Später werden ihm Lehrer gegeben, die ihn in den freien Künſten unterrichten; auch lehrt ihn ein Fechtmeiſter Schwert und Lanze handhaben. Wenn wir die Umarbeitungen des Gedichtes heranziehen, ſo erſehen wir, daß fernerhin die Bändigung des Roſſes Bucephalus erzählt wurde. Dann wurde Alexander zum Ritter geſchlagen und beſiegte den König Nikolaus. Darüber hinaus führen die Spuren der älteſten Alexanderdichtung nicht. War dieſe auch ſicher weiter fortgeführt, als der Text in der florentiner Handſchrift reicht, ſo müſſen wir doch annehmen, daß das urſprüngliche Gedicht nur Bruchſtück war und über den erhaltenen Anfang höchſtens um einige hundert Verſe hinausging.

Den Namen des Dichters nennt uns der deutſche Überſetzer, der Pfaffe Lamprecht, der gegen 1130 in der Gegend von Köln das Werk übertrug und damit das älteſte deutſche Litteraturwerk lieferte, das einer romaniſchen Quelle folgt. Er ſagt: „Elberich von Bisenzûn, der brâht (brachte) uns diz liet zuo.“ Dem Elberich von Biſenzûn ſcheint ein Albri de Besançon zu Grunde zu liegen. In Beſançon kann jedoch die Sprache des romaniſchen Bruchſtückes nicht zu Hauſe ſein. Letzteres iſt nach ſeiner Mundart mittelrhôniſch, und ſo mag die Vermutung Paul Meyers, daß mit Biſenzûn vielmehr Piſançon (nördlich von Gap im Delfinat) gemeint ſei, das Richtige treffen. In der franzöſiſchen Bearbeitung in Zehnſilblern findet ſich im Eingang der Satz: „Dieſe Geſchichte iſt nicht von Auberin dem Kanonikus“, womit auf denſelben Dichter hingedeutet wird, deſſen Werk der Franzoſe durch das ſeine verdrängen wollte. Wir dürfen hieraus entnehmen, daß Aubri Geiſtlicher war und die Einkünfte einer Pfründe genoß.

Für die Beurteilung dieſer älteſten Litteratur wie auch noch der franzöſiſchen Litteratur des 12. und 13. Jahrhunderts fällt die Thatſache ins Gewicht, daß daneben eine umfangreiche Litteratur in lateiniſcher Sprache beſteht. Das Latein war die ausſchließliche Sprache der Wiſſenſchaft: der Theologie und Scholaſtik, der Rechtswiſſenſchaft und Geſchichte, der Medizin und der Naturwiſſenſchaften; zugleich war es auch vielfach die Sprache der Poeſie: der religiöſen und weltlichen Lyrik, der Epik, der Legende, der Didaktik. Allein dieſe lateiniſche Litteratur konnte nur von den Klerikern verſtanden werden, und ſo zahlreich dieſe auch waren, da damals ſämtliche gelehrte Berufsarten von Klerikern ausgeübt wurden, der Maſſe des Volkes, auch den Fürſten und Rittern, war mit verſchwindenden Ausnahmen dieſe Klerikerſprache (man nannte das Latein clerquois) und ihre Litteratur unverſtändlich. Die franzöſiſche Litteratur wandte ſich an dieſes des Lateiniſchen unkundige Publikum; ſie hatte daher, auch wenn ſie gelegentlich einen wiſſenſchaftlichen Gegenſtand behandelte, einen ganz populären Charakter. Erſt Dichter wie Garnier und Jean de Meung, Proſaiker wie Vileharдoin und Beaumanoir haben durch die Macht und Urſprünglichkeit der Gedanken, die Fülle der Geſichtspunkte und die Gewandtheit des Ausdrucks mehr und mehr auch die gelehrten Kreiſe für die franzöſiſche Litteratur gewonnen.

Wir brauchen uns daher nicht zu wundern, wenn die ſcholaſtiſchen Streitfragen, die ſo heftig die Köpfe erregten — es ſei erinnert an Berengar von Tours, den Lanfranc, Roſcelin, den Anſelm, Abälard, den Bernhard von Clairvaux bekämpfte —, in der franzöſiſchen Litteratur keinen Widerhall fanden. Nur leiſe Anſpielungen deuten auf ſie hin, wie wenn eine Stelle im „Streit zwiſchen Seele und Leib“ (vgl. S. 108) an einen Gedanken Anſelms anknüpft oder in den franzöſiſchen Refrains des „Hilarius“ Abälards Erwähnung geſchieht.

V. Die Zeit des anglonormanniſchen Königreichs (1066—1204).

1. Die Litteratur im Reiche der anglonormanniſchen Könige bis 1154.

Die Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie war nicht nur als politiſches Ereignis von der größten Bedeutung, ſondern ſie hat auch für die Entwickelung der franzöſiſchen Litteratur weittragende Folgen gehabt. Gegen das Ende des 8. Jahrhunderts begannen die Wikingerzüge, welche die Küſtenbewohner des Abendlandes in Schrecken ſetzten, aber auch oft genug ſich die Flüſſe hinauf in das innere Land erſtreckten. Die Norweger haben vorwiegend die Küſten Britanniens, die Dänen vorwiegend die Küſten Frankreichs heimgeſucht. Der Schwede Ragnar, der Seekönig Gormund, der Nordländer Aquin lebten noch lange im franzöſiſchen Volksepos, das von dem gewaltigen Eindruck, den die Raubzüge dieſer Piraten hinterließen, noch in ſpäten Zeiten Zeugnis ablegt. Manches koſtbare Meßgewand, mancher Abendmahlskelch wurde mit fortgenommen und von den heidniſchen Kriegern profanen Zwecken dienſtbar gemacht. Mancher franzöſiſche Bauer wurde ſeinem behaglichen Leben entriſſen, um auf dem Markt zu Holmgard (Nowgorod) als Sklave verkauft zu werden.

Durch einen kühnen Schachzug ſetzte Karl der Einfältige den Plünderungszügen ein Ziel. Er lieferte 911 dem gefürchteten Hrólf oder Rollo eine blühende Provinz aus, in die bereits durch ſächſiſche Niederlaſſungen des 5. Jahrhunderts das germaniſche Element eingeführt war, und verwandelte dadurch die Feinde in Freunde, die übermächtigen Angreifer in Vaſallen, die nun als Getaufte und als Unterthanen des franzöſiſchen Königs gegen ihre heidniſchen Stammesgenoſſen einen Wall bildeten, den dieſe nicht mehr zu überſchreiten wagten. Dadurch wurde nicht nur der Name der Grafſchaft Rouen umgeändert, indem ſie nun nach den Nordmännern die Normandie heißt, ſondern auch der Charakter der anſäſſigen Bevölkerung. Die hochgewachſenen Nordlandsſöhne verbanden ſich mit den Töchtern des Landes, und das kommende Geſchlecht erbte von ihnen mit der verwegenen Abenteuerluſt auch die kalte Klugheit, die den lockenden Gewinn raſch zu ergreifen und den Vorteil der Lage rückſichtslos auszunutzen verſteht.

Dieſe Nordländer waren tapfer bis zur Verwegenheit und Grauſamkeit. Ihre Waffen waren Wurfſpieß und Streitaxt; ſie deckten ſich mit dem Schild. Dagegen lernten ſie das zweiſchneidige Schwert erſt durch die Kämpfe mit den Franken kennen. Ihnen fehlte das Material, dieſe Waffe herzuſtellen; daher war Erbeutung fränkiſcher Schwerter eines der wichtigſten Ziele bei ihren kriegeriſchen Unternehmungen. Zugleich wohnte in dieſen Kriegern ein organiſatoriſches Talent. Sie gründeten von Schweden aus den ruſſiſchen Staat, von Norwegen aus den isländiſchen Freiſtaat, Königreiche auf den Shetlandsinſeln und in Irland und von Dänemark aus Reiche in England. Überall ſind ſie geſetzgeberiſch vorgegangen, wie die Geſetzeskunde ſchon in ihrer Heimat hohe Blüte erreicht hatte. Sie erkannten zwar einen Führer an, aber keinen Herrn, und galten alle für gleich untereinander. In der Regel war der Wiking auch Kaufmann. Mehrere bedeutende Handelsſtädte lagen in Norwegen und Schweden. In Miklagard (Konſtantinopel) handelten ſie mit den Griechen, an der Wolga mit den Bulgaren. Sie befuhren die Oſtſee, die Nordſee, das Mittelländiſche Meer mit Handelsſchiffen. Ihre Götterverehrung zeigt wenig idealen Sinn; die Götter ſind der übernatürliche Beiſtand bei allen Unternehmungen im Leben. Die Runenſchrift wurde nur beim Zauber, auf Grabſteinen und bei Widmung von Schmuckſachen, alſo nicht zu litterariſchen oder Verkehrszwecken, verwendet. Ihre Dichtung beſtand in Zauberliedern und in Stoffen der südgermaniſchen Heldenſage, die (nach Mogk, dem wir überhaupt hier folgen) im Anfang des 6. Jahrhunderts von den Herulern nach dem Norden gebracht worden war.

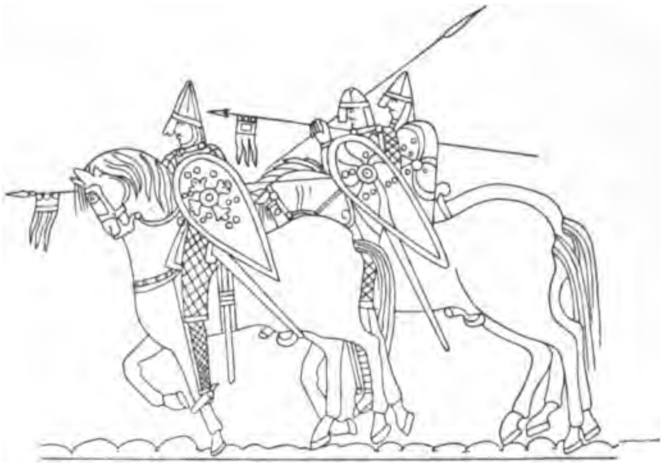
In Frankreich beginnen die Wikingerzüge, von kleineren Einfällen abgeſehen, erſt 841, wo eine Schar die Seine hinauffuhr. England beſuchten ſie ſeit 793. Hrólf ſelbſt war ein Norweger, ſeine Krieger dagegen waren meiſt däniſcher Herkunft. Wie raſch ſie ſich den Eingeborenen anglichen, iſt daraus erſichtlich, daß ſchon Hrólfs Sohn und Nachfolger Wilhelm Langſchwert ſeinen 932 geborenen Sohn Richard (I.) aus Rouen nach Bayeux ſchicken mußte, um ihn das Däniſche erlernen zu laſſen. Auf Richards I. Wunſch wurde dann von Dudo von Saint-Quentin die Geſchichte der Normannen lateiniſch bearbeitet, doch konnte das fertige Werk erſt nach des Grafen Tode ſeinem Sohne Richard II. überreicht werden.

Richards II. Sohn Robert der Teufel hatte nur einen Sohn, Wilhelm. In ihm waren die Charakterzüge der Normannen aufs ſtärkſte ausgeprägt: gewaltige Thatkraft, Ehrgeiz und kühle Berechnung, die auch vor dem Verbrechen nicht zurückbebt. Längſt hatte er auf England ſein Auge geworfen und den in der Normandie erzogenen, für franzöſiſches Weſen eingenommenen König Edward den Bekenner ſeiner Nationalität zu entfremden geſucht. Edward, deſſen Mutter eine Franzöſin war, war in England der erſte Regent, der an ſeinem Hofe dem franzöſiſchen Weſen Eingang verſtattete. Er beſetzte hohe Stellen mit Normannen und ließ auch in der Bücherſchrift den franzöſiſchen Typus nachahmen. Als er am 5. Januar 1066 im Sterben lag, ernannte er mit Übergehung ſeines Enkels Edgar ſeinen Schwager Harold zu ſeinem Nachfolger. Herzog Wilhelm rüſtete und war ſchon im Auguſt bereit, nach England überzuſetzen; doch zwangen ihn widrige Winde, die Überfahrt aufzuſchieben. Er wählte dann die Zeit vor dem Tage Michaels, des Normannenheiligen, der gegen Seegefahr ſchirmt, und landete am 29. September an Englands Südküſte. Zwei Wochen ſpäter wurde bei Senlac die Entſcheidungsſchlacht ausgefochten, in welcher Harold fiel und England die Beute des normanniſchen Herzogs wurde (ſ. die Abbildung, S. 107).

Damit war ein Herrſcher franzöſiſcher Sprache auf den Thron der Angelſachſen geſtiegen und mit ihm eine zahlreiche Krieger- und Beamtenſchar, unter welche die reichen Lehen der ſchönen Inſel verteilt wurden, nach England gekommen. Auch Berdic, des Königs Spielmann, erhielt weite Liegenſchaften in Glouceſterſhire, und das Spielweib Adelina wurde bei der Länderſpende nicht vergeſſen. Die neue Ariſtokratie, die neben der angelſächſiſchen Platz griff, ſprach franzöſiſch und überlieferte dieſe Sprache auch den Nachkommen durch mehrere Geſchlechter, wodurch England neben dem Lateiniſchen und Engliſchen eine dritte Litteraturſprache erhielt. Manche Anglonormannen hatten auch jenſeit des Kanals Beſitzungen, die ſie beſuchten, und die ihnen Gelegenheit gaben, das Franzöſiſch des Feſtlandes zu hören. Doch ſtellten ſich bald gewiſſe ſprachliche Eigentümlichkeiten ein, an denen der Anglonormanne unſchwer zu erkennen war, und faſt mit jedem Geſchlecht entfernte ſich die Sprache in beſtimmten Zügen weiter von der Sprache des Feſtlandes. Trotzdem iſt eine ſprachliche Tradition in England bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts aufrecht erhalten worden, und erſt nach der Zurückgabe der Normandie an Frankreich (1204) trat ein außerordentlich ſchneller Verfall des inſularen Franzöſiſch ein.

Von franzöſiſcher Litteratur iſt aus dieſer Zeit nur *ein* Werk zu nennen, das den älteſten Denkmälern beigezählt werden kann; doch iſt es uns nur in jüngeren Abſchriften erhalten. Es iſt ein kurzes *Geſetzbuch*, deſſen Echtheit man neuerdings mit Unrecht beſtritten hat. Der Verfaſſer dieſer Schrift, die Geſetze Wilhelms des Eroberers mitzuteilen verſpricht, hat unter Wilhelms Regierung (oder unter der ſeines Nachfolgers Wilhelms II., 1087—1100) die wichtigſten ſtrafrechtlichen Beſtimmungen, die Wilhelms Vorgänger meiſt in engliſcher Sprache erlaſſen hatten, zuſammengeſtellt, offenbar um dieſe Geſetze dem anglonormanniſchen Adel verſtändlich zu machen. In einigen Paragraphen wird auch, zum erſtenmal in franzöſiſcher Sprache, das römiſche Recht verwertet. Von dem Werkchen gibt es auch eine lateiniſche Überſetzung, die man mit Unrecht für das Original gehalten hat.

Wilhelms II. Nachfolger, ſein Bruder Heinrich I. (geſtorben 1135), ein trefflicher Regent, der von Ordnungsliebe und Gerechtigkeit erfüllt war, hatte Freude an gelehrten Kenntniſſen und an lateiniſcher Litteratur, die er auch indirekt, beſonders ſeit er 1120 ſeine beiden Söhne verloren hatte, durch Gründung und Beſchenkung zahlreicher Klöſter förderte.



Drei normanniſche Reiter in der Schlacht bei Senlac. Nach dem Teppich von Bayeux (11. Jahrhundert), wiedergegeben in Jubinal-Sanſonetti, „La Tapisserie de Bayeux“, Paris 1838. Vgl. Text, S. 106.

Es ſcheint nicht, daß dieſe Regenten die Abfaſſung franzöſiſcher Werke veranlaßt haben; wohl aber iſt eine Anregung in dieſer Richtung von Heinrichs Gattinnen ausgegangen. Seine erſte Gemahlin, Eadgyth-Mathilde, eine ſchottiſche Prinzeſſin und Enkelin Edwards des Bekenners, lauſchte gern dem Vortrag der Sänger und entließ ſie reich beſchenkt; kein Wunder, wenn dann das Lob der guten Königin in weiten Kreiſen widerhallte. Nach Mathildes Tode im Jahre 1118 blieb Heinrich bis 1121 unvermählt, wählte darauf aber zu ſeiner zweiten Gattin die jugendlich ſchöne Aaliz von Löwen, in deren Auftrag mehrere franzöſiſche Werke geſchrieben worden ſind.

Zu den Dichtern, die ſich ihrer Gönnerſchaft erfreuten, gehörte *Philipp von Thaon*, ein Geiſtlicher in London. Er hatte, wahrſcheinlich im Jahre 1113, einen ſogenannten *Computus* verfaßt, d. h. ein Werk, welches die Einrichtung des Kalenders erläutert. Er widmete dieſes Werk, die *erſte anglonormanniſche Dichtung*, von der wir Kunde haben, ſeinem Oheim Hunfrei, Kaplan des Seneſchals Eudo. Das Werk iſt in paarweis gereimten Sechsſilblern geſchrieben, einer Form, die zwar durch den raſch ſich wiederholenden Reim das Gedächtnis unterſtützen kann, aber bei der hölzernen Unbeholfenheit von Philipps Stil jeglichen Reiz verliert. Der Dichter prunkt mit etymologiſcher Gelehrſamkeit und macht dem Zeitgeſchmack auch darin ein Zugeſtändnis, daß er durch allegoriſche Deutung ſeinen Angaben einen tieferen Sinn unterlegt und ſo ſeinem Gedichte einen moraliſierenden und erbaulichen Charakter zu geben ſucht.

Dieſes Gedicht dürfte die Aufmerkſamkeit der Königin Aaliz erregt haben, für welche Philipp ſpäter (um 1125) ein zweites Gedicht, das „Tierbuch“ (Bestiaire), verfaßte. Philipp beginnt es in demſelben Versmaß, geht aber dann, weil der kurze Sechsſilbler ſeinem Ausdruck zu ſtarke Feſſeln anlegt, zum Achtſilbler über.

Philipp gibt auf Grund des lateiniſchen Phyſiologus und daneben des Iſidor die wunderbaren Eigenſchaften der Tiere und Vögel an und fügt auch hier allegoriſche Auslegungen hinzu. Der König der Tiere iſt der Löwe, der Beherrſcher der Vögel der Adler. Am Schluß werden vier Steine behandelt, von denen die Perle der edelſte iſt. Die Tiere, die zur Erde blicken, bedeuten den ſündhaften Menſchen, die Vögel, die zum Himmel auffliegen, den guten Menſchen, die Steine den feſten Sinn des Weiſen. Löwe, Adler, Perle bedeuten die Dreieinigkeit.

Schon bald nach ihrer Vermählung mit dem König (1121) wurde Aaliz ein anderes Gedicht gewidmet, das die wunderbaren Abenteuer erzählt, die der iriſche Abt Brendan auf einer Meerfahrt erlebt haben ſoll. Der Dichter ſcheint ſich als Benediktiner zu bezeichnen. Er erzählt in Achtſilblern, die paarweis gereimt ſind und inſofern die lateiniſche Versbildung der Zeit nachahmen, als ſie auch mit dem weiblichen Ausgang nur acht Silben zählen und ſtets (nur ein Vers unter 1840 widerſetzt ſich) in zweimal vier Silben zerfallen. Auch im Stil des wortkargen Dichters iſt der Einfluß der lateiniſchen Poeſie nicht zu verkennen. Er hat den Inhalt ſeiner Dichtung einem lateiniſchen Proſawerke, der „Navigatio Brendani“ (Seefahrt des Brendanus), entnommen, das in Handſchriften des 11. Jahrhunderts erhalten iſt und die Abenteuer eines alten iriſchen Sagenhelden Maelduin chriſtianiſiert, indem es ſie auf den Abt Brendan von Clonfert überträgt. Welcher Beliebtheit das franzöſiſche Gedicht ſich erfreut hat, das einen für ſeefahrende Nationen ſo anziehenden Stoff behandelte, iſt daraus zu erſehen, daß von ihm auch eine Überſetzung in kunſtvolle lateiniſche Strophen vorhanden iſt.

Sehr zu beklagen iſt der Verluſt einer anderen Dichtung. Im Auftrag der Königin Aaliz hatte ein gewiſſer David nach dem Tode ihres Gatten deſſen Leben in einem umfangreichen franzöſiſchen Gedicht behandelt, deſſen Anfangsvers mit Muſiknoten verſehen war. Daraus darf wohl geſchloſſen werden, daß das Werk in Laiſſen geſchrieben war. Gaimar (vgl. S. 113), der es in einer zweiten Handſchrift ſah, tadelt, daß die Liebeshändel, Jagden und Hoffeſte Heinrichs darin übergangen ſeien.

Dagegen ſind uns noch andere Dichtungen erhalten, die nach ihrer Sprache in das erſte Drittel des 12. Jahrhunderts geſetzt werden dürfen. Dahin gehört der in dem Versmaß des „Computus“ abgefaßte „Streit zwiſchen Seele und Leib“, von dem auch eine ſpaniſche und eine norwegiſche Bearbeitung bekannt ſind.

Der Dichter erblickt im Traum einen Leichnam, neben dem in Geſtalt eines Kindes die Seele ſteht, die in heftigen Worten das ſündhafte Leben des Körpers dafür verantwortlich macht, daß ſie jetzt die Höllenpein erleiden müſſe. Sie hält dem Körper ſeinen Zuſtand der Verweſung mit Grauen erregender Einzelſchilderung vor, und höhnt ihn, daß jetzt Wildbret und Würzwein nicht mehr den Weg in ihn finden. Zuletzt reckt ſich der Körper unter dem Leichentuch und antwortet: „Du haſt unrecht; denn aller Betrug iſt von dir ausgegangen. Du haſt mich verraten, wie Eva und die Schlange den Adam verrieten. Ich war ein Haus der Vernunft, jetzt bin ich eine Diebeshöhle. Gott ſoll entſcheiden, wen von uns die größere Schuld trifft.“

Die in dem franzöſiſchen Gedicht verwerteten Züge knüpfen an frühchriſtliche, dem Morgenland entſtammende Anſchauungen an; einiges iſt der Paulusviſion entnommen. Der Gegenſtand iſt mit beſonderer Vorliebe von den Angelſachſen behandelt worden. In zwei ſtabreimenden Dichtungen des 10. und des 11. Jahrhunderts macht die Seele dem Körper ähnliche Vorwürfe wie im franzöſiſchen Gedicht; doch kann der Körper nicht antworten, da er infolge der Verweſung bereits in einen grauſigen Zuſtand übergegangen iſt. Daß der Franzoſe dieſe engliſchen Dichtungen benutzt habe, wird neuerdings in Abrede geſtellt; ebenſo daß ein lateiniſches Gedicht aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die ſogenannte Visio Philiberti oder Fulberti, neben einer anderen Quelle das franzöſiſche Gedicht verwertet habe. Doch iſt das letzte Wort über dieſe Fragen noch nicht geſprochen. Eine Stelle des Gedichtes erwähnt die Streitigkeiten der damaligen Theologen, die es für eine Härte erklären, wenn der Menſch zur Verdammnis beſtimmt werde, nachdem Gottes Sohn menſchliche Geſtalt angenommen habe, um das Erlöſungswerk zu vollbringen. Wahrſcheinlich denkt hier der Dichter an die Erörterungen, die Anſelms von Canterbury berühmter Traktat „Cur deus homo“ (Warum Gott Menſch wurde, 1098) hervorrief.

Wegen ſeiner Wichtigkeit für die franzöſiſche Litteratur muß hier auch eines lateiniſchen Werkes gedacht werden, der „Geſchichte der Könige von Brittannien“ (Historia regum Brittanniae) von Gaufrid von Monmouth. Der Verfaſſer ſtammte aus Wales und hieß eigentlich Gruffyd ab Arthur (Sohn Arthurs); er ſtarb 1152 oder 1154 als Biſchof von Saint Aſaph. In ſeinem Werke gibt er nach bretoniſcher Quelle eine ſagenhafte Geſchichte Brittanniens von Brutus, einem Urenkel des Äneas und erſtem König der Britten, bis 689. Er läßt darin Arthur ein großes Reich im weſtlichen Europa erobern. Manche Perſonen der ſpäteren Arthurſage finden ſich bei ihm, wie Walgannus (Gawein), Eventus (Ivain), Cajus (Kei), der Rieſe Ritho (Ris), die Königin Guanhumara (Guenievre). Das Werk iſt Jahrhunderte hindurch als hiſtoriſche Quelle ausgeſchrieben worden; beſonders die zahlreichen Proſadarſtellungen der älteren Geſchichte von England, die meiſt den Namen „Brut“ führen, haben aus ihm geſchöpft. Es muß 1136 abgeſchloſſen worden ſein, da nur bis zum Tode Heinrichs I. die auf Wunſch des Biſchofs Alexander von Lincoln in das Werk eingeſchalteten Prophezeiungen Merlins zur Geſchichte ſtimmen. Schon 1137 wurden dieſe von Ordericus Vitalis benutzt. Im Januar 1139 befand ſich eine Handſchrift im Kloſter Bec in der Normandie. Allerdings fehlte es nicht an warnenden Stimmen: ſchon im 12. Jahrhundert wurden die Erzählungen Gaufrids von mehreren Chroniſten für unverſchämte Lügen erklärt; doch mußten dieſe Stimmen unter dem lauten Beifall der übrigen verhallen. In der Berner Handſchrift des Werkes ſteht eine Widmung an Stephan von Blois und Robert von Glouceſter. Letzterer war ein natürlicher Sohn König Heinrichs I. und beſaß eine ungewöhnliche litterariſche Bildung; Wilhelm von Malmesbury hat ihm ſeine lateiniſche Chronik gewidmet. Als Beherrſcher von Glamorgan oder Südwales, das ihm durch ſeine Vermählung zugefallen war, mochte er für die Vorzeit dieſes Landes Intereſſe haben.

Im Jahre 1148 widmete Gaufrid noch ein Gedicht in lateiniſchen Hexametern dem Biſchof von Lincoln, Robert de Cheſney: ein „Leben Merlins“ (Vita Merlini). Er hat darin eine Anzahl hochpoetiſcher Sagen über den Zauberer, wohl aus dem Volksmunde, mitgeteilt.

Als in England nach Heinrichs I. Tode ſein Neffe Stephan von Blois ſein Nachfolger wurde, war die Litteratur bereits hinreichend gekräftigt, um ohne hohen Schutz weiter gedeihen zu können. Stephan ſcheint litterariſche Neigungen nicht gehegt zu haben; auch hätte ihm wohl ſeine unſtete, beſtändig von Kriegen und Empörungen beunruhigte Regierung kaum die nötige Muße gelaſſen. Größer war das litterariſche Intereſſe bei ſeinen Gegnern, Robert von Glouceſter und der Kaiſerin Mathilde, wovon ſpäter die Rede ſein wird.

Um dieſe Zeit fuhr die franzöſiſche Litteratur fort, aus der älteren Litteratur der Angelſachſen Nahrung zu ziehen. Wahrſcheinlich darf unter die Regierung Stephans der Roman „Horn“ geſetzt werden, der nach einem engliſchen, uns nur in verjüngter Bearbeitung erhaltenen, offenbar urſprünglich ſtabreimenden Gedicht geſchrieben iſt. Der Verfaſſer, der ſelbſt angibt, daß er ein Pergamentbuch als Quelle benutzte, nennt ſich Meiſter **Thomas**. Er dichtet in Alexandrinerlaiſſen. Seine Verſe haben die Beſonderheit, daß ihr erſtes Glied, auch bei weiblicher Cäſur, nicht mehr als ſechs Silben zählt, eine Erſcheinung, die an die Versbildung des „Brendan" erinnert. Thomas hatte in einem früheren Gedicht, das uns verloren iſt, die Schickſale und den Tod von Horns Vater Aaluf behandelt. Am Schluß kündigt er eine Fortſetzung an, die Geſchichte von Horns Sohn Hadermod, der die Norweger in Afrika aufſuchte und überwand, doch will er dieſen dritten Teil nicht ſelbſt ſchreiben, ſondern ſeinem Sohne Gilimot überlaſſen. Wir wiſſen nicht, ob dieſer der Aufforderung des Vaters Folge geleiſtet hat.

Der Inhalt des verlorenen „Aaluf" läßt ſich zum Teil aus dem „Horn" erſehen. Goldburg, die Tochter des deutſchen Kaiſers Bauderolf, bringt einen Sohn zur Welt, der in der Wildnis ausgeſetzt wird und dann am Hofe Silafs, des Königs von Suddene, aufwächſt. Er wird Aaluf genannt und ſteigt ungeachtet der Verleumdungen des Deverez, eines Verwandten Silafs, ſo hoch in des Königs Gunſt, daß dieſer ihm ſeine Tochter Swanburg vermählt und ihn zu ſeinem Nachfolger beſtimmt. Nun fallen afrikaniſche Sarazenen in Suddene ein. Ihr König Rodmund beſiegt und tötet den Aaluf und nimmt ſein Land in Beſitz. Die Königin Swanburg entrinnt und führt in einer Grotte ein kümmerliches Leben. Ihr Sohn Horn wird von den Feinden mit fünfzehn edlen Knaben in einem Schiff dem Meere preisgegeben.

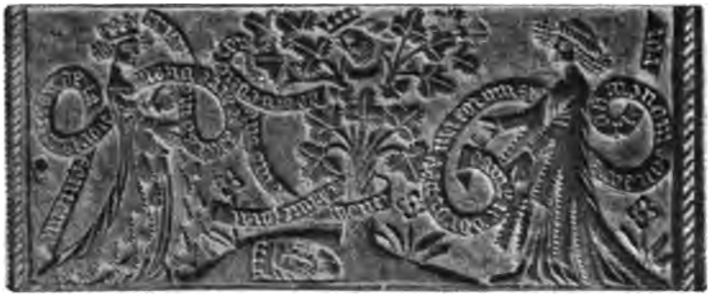
Mit dieſem Ausſetzen der ſechzehn jungen Leute beginnt die Chanſon „**Horn**". Das Schiff treibt an die Küſte der Bretagne, wo Herland, der Seneſchal des Königs Hunlaf, die Inſaſſen aufnimmt. Der König läßt die Knaben erziehen und vertraut die Fürſorge für Horn und deſſen Freund Haderolf dem Herland an. Horn wächſt heran und wird ſo ſtattlich, daß die Königstochter Rimel ſich in ihn verliebt. Nun machen die Sarazenen unter der Führung von Rodmunds Brüdern einen Einfall in die Bretagne, der hauptſächlich durch den tapferen Arm Horns und ſeiner Gefährten zurückgeworfen wird. Der Held kehrt im Triumph zurück und verlobt ſich heimlich mit Rimel. Aber ein Verräter Namens Wikle, ein Neffe des Deverez, klagt Horn unerlaubter Beziehungen zur Königstochter an und bringt es dahin, daß Horn vom König verbannt wird. Nachdem ihm Rimel zum Abſchied einen Ring gegeben und ihm auf ſieben Jahre Treue verſprochen hat, verläßt er mit ſeinen Gefährten, Wikle ausgenommen, die Bretagne. Er ſelbſt geht nach Irland, das damals Weſtir hieß und von einem König Gudereche beherrſcht wurde. Hier gibt er ſich für einen Mann niederer Herkunft Namens Gudmod aus und tritt in den Dienſt des Königsſohnes. Bald zeigt er ſich beim Spiel des Steinwerfens, als gewandter Jäger und Harfenſpieler allen überlegen. Es iſt kein Wunder, wenn ſich Lemburg, die Königstochter, in ihn verliebt. Nun landet auch in Weſtir eine Sarazenenflotte unter der Führung zweier anderer Brüder Rodmunds, Hildebrands und Herebrands, und wird von den Iren, beſonders aber von dem tapferen Gudmod zurückgeſchlagen, der mit der Hand der Königstochter belohnt werden ſoll, ſie jedoch ausſchlagen muß, da er bereits verlobt ſei. So ſind faſt ſieben Jahre vergangen. Da kommt der Sohn Herlands nach Dublin und iſt erſtaunt, Horn dort zu finden, dem er erzählt, Wikle habe ſeinen Vater vertrieben und ſei ſelbſt der Seneſchal Hunlafs geworden. Dieſer aber wolle ſeine Tochter Rimel demnächſt mit Modin, dem König von Fenie, vermählen. Horn rüſtet ſogleich zur Abreiſe und fährt in einem Schiff mit einer Anzahl Krieger nach der Bretagne, wo er mit einem Pilger ſeine Kleider vertauſcht und Modin, dem er begegnet, ſagt, er habe vor faſt ſieben Jahren ein Netz ins Waſſer gelegt und komme nun, um danach zu ſehen; ſind Fiſche darin, ſo gibt er es auf; iſt es noch frei, ſo will er es mitnehmen. Modin hält ihn für verrückt, da er den Sinn der Worte nicht verſteht. Bei dem Hochzeitsmahl geht die Königstochter mit einem Trinkhorn umher und kredenzt darin den Gäſten den Wein. Unter den Armen, die im Saale ſtehen, befindet ſich auch der fremde Pilger. Als ſie zu dieſem kommt, bittet er ſie, das Horn mit ihm zu leeren, trinkt es zur Hälfte aus, läßt heimlich den Verlobungsring hineingleiten, den ihm einſt Rimel gegeben hat, und dieſe findet beim Austrinken den Ring und erkennt ihren erſten Verlobten. Er ſagt ihr, er ſei gekommen, um nach einem Habicht zu ſehen, den er vor etwa ſieben Jahren in einen Käfig geſetzt habe; findet er ihn in gutem Zuſtande, ſo will er ihn mitnehmen; wo nicht, ſo verzichtet er ganz darauf. Sie verſpricht, ihm zu folgen. Auf ein Signal, das Horn ihnen gibt, erſcheinen ſeine Krieger. Modin wird gefangen, und Rimel begibt ſich in Horns Gewalt, der ſich mit ihr vermählt, da auch Hunlaf gezwungen iſt, ſeine Einwilligung zu erteilen. Nach einer Lücke in den Handſchriften ſehen wir Horn ſein Königreich Suddene wiedergewinnen, aus dem er die Sarazenen vertreibt. Indeſſen hat ſich Wikle in der Bretagne der Rimel mit Gewalt bemächtigt, doch kommt Horn mit hundert verkleideten Kriegern, befreit Rimel und tötet den Schurken.

Thomas hat die Erzählung weitläufiger ausgeſponnen, aber ſonſt nicht viel geändert. Seine Namen ſind faſt ſämtlich germaniſch geblieben. Das Ausſetzen im Schiff, die Rätſelreden Horns ſind getreu bewahrte Züge angelſächſiſcher Dichtung. Unter den Sarazenen ſind offenbar heidniſche Wikinger gemeint, die noch im 10. Jahrhundert den Küſtenländern gefährlich waren, und von denen auch das Königreich in Dublin, wo ein hiſtoriſcher Godrek regierte, gegründet worden war. Unter Suddene iſt ſicher Dänemark zu verſtehen, da das Land Deutſchland nicht fern zu denken iſt. Das Liebesverhältnis iſt in dem franzöſiſchen Roman ſchon recht eingehend dargeſtellt; doch iſt die Initiative noch ganz auf ſeiten der Frau. Die hiſtoriſchen Beziehungen ſind noch nicht aufgehellt. Horn erinnert an den Wikinger Horm; Aaluf iſt derſelbe Name wie Ethelwulf (Beiname des Wikingers Haſting).

Die Sage von Horn hat im Volksmunde weiter gelebt und iſt mit bedeutenden Umgeſtaltungen im 13. Jahrhundert von Beaumanoir in „Jehan et Blonde“ behandelt worden, worauf durch freie Umgeſtaltung der Proſaroman „Johann von Paris“ und der Inhalt von Boieldieus Oper beruhen. Im 15. Jahrhundert griff ein Schriftſteller auf die alte Dichtung „Horn“ zurück und arbeitete ihren Inhalt mit Änderung der Perſonen- und Ortsnamen zu dem als Volksbuch beliebten Roman „Ponthus und Sidoine“ um.

Noch berühmter als Aaluf und Horn iſt der Held einer anderen Sage, die gleichfalls aus der engliſchen Litteratur in die franzöſiſche Eingang gefunden hat: Triſtan. Anſpielungen beweiſen uns, daß es eine franzöſiſche Triſtan-Dichtung ſchon vor der Mitte des 12. Jahrhunderts gegeben hat; doch ſind die erhaltenen Texte jünger. Wahrſcheinlich finden wir den Inhalt dieſes älteſten „Triſtan“ in zwei jüngeren Bearbeitungen, einer franzöſiſchen, deren Verfaſſer Berol (wohl Vorname) nach 1190 dichtete, und einer deutſchen von Eilhart von Oberg (bei Braunſchweig), der von 1189 bis nach 1209 urkundlich auftritt. Eilhart mochte die franzöſiſche Quelle von der im Jahre 1189 verſtorbenen Herzogin Mathilde, der Tochter Heinrichs II. von England, erhalten haben.

Nach Eilhart herrſcht König Marke über Cornwall. Sein Schweſterſohn Triſtan befreit das Land von dem Iren Morolt, der eine Anzahl Knaben und Mädchen als Tribut verlangte, wird aber von dem Gegner mit einer vergifteten Waffe verwundet und von Morolts Nichte, der Königstochter Iſalt, zu der er ſich unter falſchem Namen begibt, geheilt. Er kehrt nach Cornwall zurück, wo die Barone in den König dringen, er ſolle ſich eine Gemahlin wählen. Marke glaubt ihren Vorſtellungen dadurch zu entgehen, daß er ein langes Frauenhaar aufhebt, um das zwei Schwalben ſtreiten, und erklärt, nur die Beſitzerin dieſes Haares zur Gattin nehmen zu wollen. Triſtan ermittelt, daß es zu Iſalts Haar paßt, begibt ſich unter dem Namen Tantris zu dieſer und darf, obwohl er durch einen Schwertſplitter als Töter Morolts erkannt wird, doch die Werbung in Markes Namen vorbringen, da er Iſalts Land von einem Drachen befreit hat. Er erhält das Jawort und nimmt Iſalt zu Schiffe mit. Unterwegs trinken die beiden aus Verſehen einen von Iſalts Mutter gebrauten Zaubertrank, der für Iſalt und Marke beſtimmt war und in denen, die ihn trinken, eine vier Jahre dauernde leidenſchaftliche Neigung hervorruft. Bei der Hochzeit mit Marke muß Brangäne, die Zofe der Iſalt, deren Stelle einnehmen, damit Marke nichts merkt, und ſoll zum Dank dafür in Iſalts Auftrag ermordet werden; doch ſchenken die Henker ihr das Leben. Triſtan wird darauf von ſieben Neidern bei Marke verdächtigt, er ſei der Geliebte der Iſalt. Marke verbannt ihn vom Hofe, hat aber dann Gelegenheit, auf einem Baume ſitzend, im Garten das nächtliche Stelldichein der beiden zu belauſchen, währenddeſſen ſie vorſichtig ihre Worte wählen, weil ſie den Schatten des Lauſchers auf einem Waſſer bemerkt haben (ſ. die Abbildung, S. 112). Er ſchenkt Triſtan wieder ſeine Gunſt und läßt das Bett ſeines Neffen in ſeiner eigenen Kammer aufſchlagen, wo ihm ein Triſtan feindlich geſinnter Zwerg aufs neue Beweiſe für Triſtans Verhältnis zur Königin beibringt. Triſtan wird gefeſſelt zum Richtplatze geleitet. Unterwegs geſtattet man ihm, in einer Kapelle zu beten; dabei öffnet er das Fenſter und ſchwingt ſich durch einen kühnen Sprung vom Felſen herab. Iſalt wird zur Strafe den kranken Bettlern ausgeliefert, jedoch von Triſtan befreit. Sie leben im Walde vom Ertrage der Jagd, bei der ſich der treue Hund Utant nützlich erweiſt. Als Marke ſie eines Tages ſchlafend findet, hat Triſtan ſein Schwert zwiſchen ſich und Iſalt gelegt. Der König vertauſcht das Schwert mit dem ſeinen, legt ſeinen Handſchuh hin, um einen Sonnenſtrahl von Iſalts Geſicht abzuhalten (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Szenen aus ‚Cligés und Fenice‘ ſowie ‚Triſtan und Iſolt‘“), und entfernt ſich. Nicht lange nachher ſind die vier Jahre um, und die Wirkung des Zaubers erliſcht. Durch den Einſiedler Ugrim läßt Triſtan Marke den Vorſchlag machen, er möge Iſalt zurücknehmen. Marke willigt ein, doch bleibt Triſtan verbannt. Nur im Gefolge des Königs Artus wagt er ſich nach Tintanjol, wird dort beim Beſuch der Iſalt verwundet, aber durch eine Liſt des berühmten Ritters Walwans (der in anderen Texten Gauvain heißt) gerettet, und begibt ſich nach Carhaix in der Bretagne. Dort ſchließt er Waffenbrüderſchaft mit Kehenis, deſſen Feinde er beſiegt, und deſſen Schweſter Iſalt er heiratet. Als ſich herausſtellt, mit welcher Kälte Triſtan ſeine Frau behandelt, und ſein Schwager ihn zur Rede ſtellt, beruhigt ihn Triſtan dadurch, daß er ihn bei der Königin Iſalt ſehen läßt, wie dieſe ihren Hund aus Liebe zu ihm beſſer halte, als die zweite Iſalt ihn ſelbſt gehalten habe. Nach einem zweiten Beſuch Triſtans bei Iſalt in Pilgertracht und einem dritten in Narrenkleidung wird er in einem Liebesabenteuer des Kehenis mit Garjole von deren Mann mit einem vergifteten Speer verwundet. Die Königin Iſalt wird herbeigeholt, um ihn zu heilen. Die weiße Farbe des Segels meldet von fern, daß ſie auf dem Schiff iſt, um Hilfe zu bringen. Allein Triſtans Frau ſagt dieſem, das Segel ſei ſchwarz, und er ſtirbt. Die Königin findet ihn tot und wirft ſich ſterbend auf ſeine Leiche.



Darſtellung zu „Triſtan und Iſolt“: Marke auf dem Baume belauſcht die Liebenden (links Iſolt, rechts Triſtan). Dieſe ſehen ſein Bild im Waſſer (wie bei Eilhart). Nach einem Elfenbeinkamm aus dem 14. Jahrhundert, im Beſitz der Hiſtoriſchen Geſellſchaft zu Bamberg. Vgl. Text, S. 111.

Worte der Iſolt:

Tristram, gardés de dire vilane	Triſtram, hütet Euch vor ſchmähender Rede
por la preson de la fonteine!	Wegen der Perſon der Quelle!

Worte Markes:

De deu sot il condana	Von Gott ſei er verflucht,
qui dementi la dame loial!	Der die getreue Dame anſchwärzte!

Worte Triſtans:

Dame, ie voroi (lies voi or) per ma foi	Dame, ich ſehe jetzt fürwahr,
qui fv ave nos mon singor le roi.	Daß mein Herr, der König, bei uns war.

Von Berols Werk (ſ. die Abbildung, S. 114) haben wir nur noch ein längeres Bruchſtück, das bis zu einem beſtimmten Punkte mit Eilharts Darſtellung zuſammengeht; dann aber hört jede Übereinſtimmung auf. Dieſer Sachverhalt dürfte folgenden Grund haben. Der Liebestrank, den Triſtan und Iſolt trinken, iſt hier nicht, wie in den ſpäteren Erzählungen, von unumſchränkter, ſondern von zeitlich begrenzter Wirkung: ſie dauert bei Eilhart vier, bei Berol drei Jahre, um dann zu erlöſchen. Mit dieſem Erlöſchen des Minnezaubers, alſo mit der Rückgabe der Iſolt und Rückkehr Triſtans, wird der älteſte „Triſtan“ ſeinen Abſchluß gefunden haben. Wenn Eilhart und Berol gerade bis zu dieſem Punkte zuſammengehen und dann mit Abenteuern der Liebenden fortfahren, die in beiden Texten ganz verſchieden ſind, ſo erklärt ſich das am natürlichſten aus der Annahme, daß dem älteſten „Triſtan“ zwei voneinander unabhängige Fortſetzungen angehängt worden ſind.

Die Triſtanſage ſpielt wie die Hornſage in England, Irland und der Bretagne. Marke war ein hiſtoriſcher, wenn auch von der Sage mit mythiſchen Zügen bedachter König von Cornwall im 6. Jahrhundert. Der Name Triſtan wird aus der Sprache der Picten, der Ureinwohner

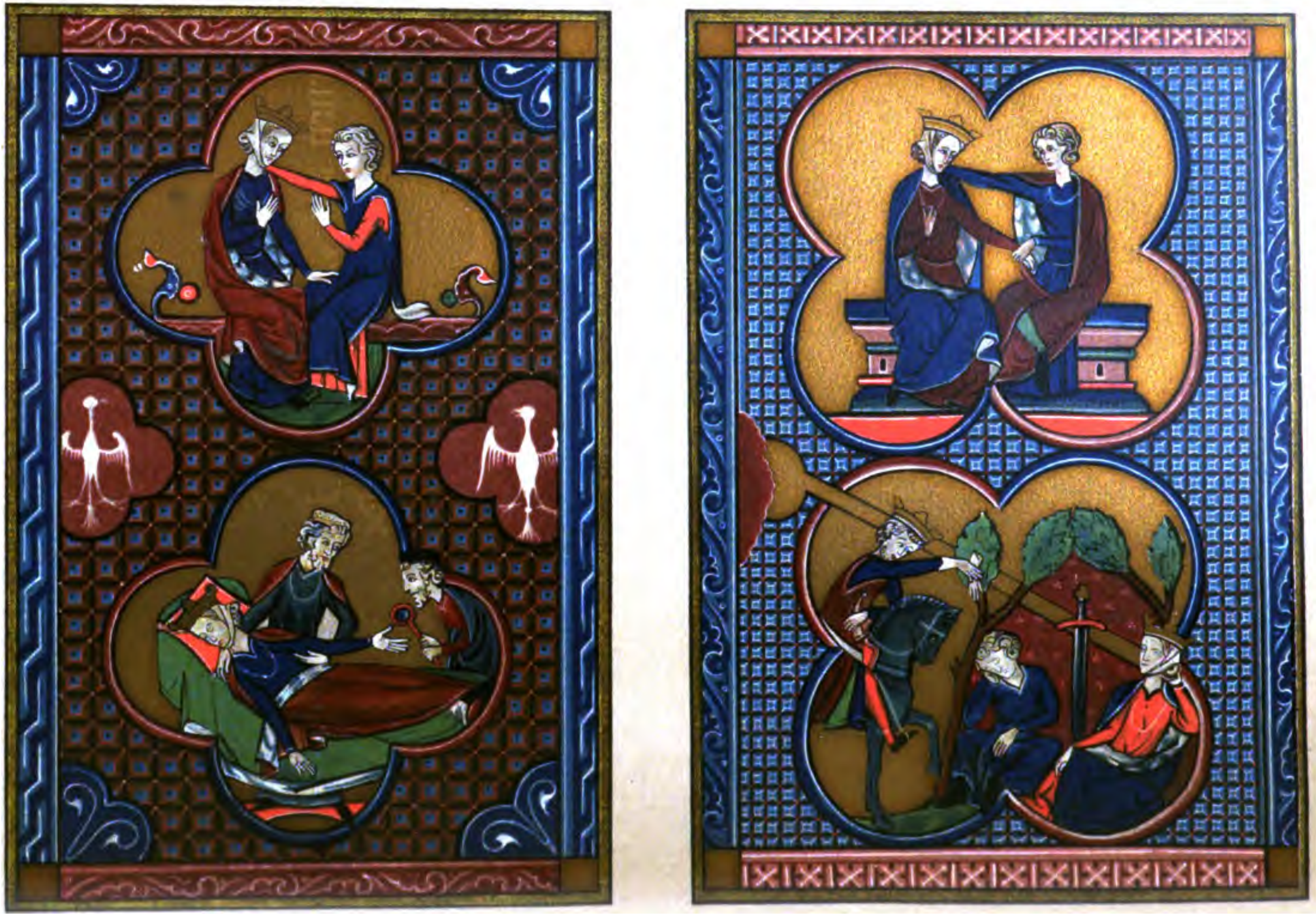
Szenen aus „Cligés und Fenice“ ſowie „Triſtan und Iſolde“.

Links oben: Liebesſzene zwiſchen der Königin Fenice und Cligés.

Links unten: Die Ärzte gießen der ſcheintoten Fenice flüſſiges Blei in die Hand, um ſie wieder zum Leben zu erwecken.

Rechts oben: Liebesſzene zwiſchen der Königin Iſolde und Triſtan.

Rechts unten: König Marke trifft Triſtan und Iſolde ſchlafend im Walde; ein Schwert liegt zwiſchen ihnen. Er verläßt ſie, ohne ſie zu wecken, nachdem er ſeinen Handſchuh ſachte auf Iſoldes Geſicht gelegt hat, ſo daß er einen darauf fallenden Sonnenſtrahl abhält.



Szenen aus „Cligés und Fenice“ sowie „Tristan und Isolde“.

Großbritanniens, hergeleitet; Iſolt, wahrſcheinlich vom nordiſchen Íshild, iſt die Tochter eines der Wikingerkönige, die vom 9. bis 11. Jahrhundert einen Teil von Irland beherrſchten und in Dublin reſidierten.

Wie „Horn“ und „Triſtan“, ſo iſt auch „König Waldef“ (Rei Waldef), der beide erwähnt, nach einer engliſchen ſtabreimenden Dichtung verfaßt, von welcher der franzöſiſche Dichter rühmend ſagt: „Dieſe Geſchichte iſt ſehr beliebt und von den Engländern oft erwähnt, von Fürſten, Herzögen, Königen. Sehr beliebt war ſie in England bei hoch und niedrig bis zur Eroberung der Normannen.“

Waldef iſt der Sohn eines Königs Bede. Bedes Schweſter Odenild hat viel zu leiden durch die Anfeindungen des Seneſchalls Frode, der ſich des Thrones bemächtigen will. Ihr Geliebter wird von Frodes Sohn erſchlagen, ihr Kind wird ausgeſetzt, aber unter dem Namen Florenz am Leben erhalten. Nach Bedes Tod wird auch Waldef am Leben bedroht, aber durch Florenz gerettet und auf dem Thron erhalten. Nun kommt ein neues Unglück durch räuberiſche Sarazenen, die Waldefs Gattin Ernilde und ſeine ganz jungen Söhne Guiac und Guthlac entführen. Waldef hat viele Kämpfe zu beſtehen und geht ſchließlich bei Rocheſter in einer Feuersbrunſt unter. Guiac und Guthlac ſind von dem deutſchen Kaiſer, ihrem Verwandten, aufgenommen worden. Guiac kämpft dort gegen die feindlichen Sachſen. Später kehren ſie nach England zurück, wo Guthlac für den Tod ſeines Vaters Rache nimmt. Guiac wird römiſcher Kaiſer.

Dieſer Schluß fehlt in der franzöſiſchen Faſſung. Wir kennen ihn aus einer lateiniſchen Darſtellung des 15. Jahrhunderts, in welcher der Mönch Johannes Bramis von Thetford die franzöſiſche Erzählung mit der engliſchen verſchmolzen hat. Er erwähnt, daß der franzöſiſche Roman anonym und auf den Wunſch einer Dame abgefaßt worden ſei, die der Dichter nur als ſeine Freundin bezeichnen wollte. Alſo auch hier treffen wir litterariſche Neigung bei einer Dame, die leider ungenannt geblieben iſt. Der Roman erinnert in manchen Zügen an „Horn“, in der Vertreibung Waldefs und ſpäteren Rückkehr an „Haveloc“, in dem Raub Ernildens und ihrer Söhne an „Wilhelm von England“, den Chriſtian von Troyes franzöſiſch behandelte.

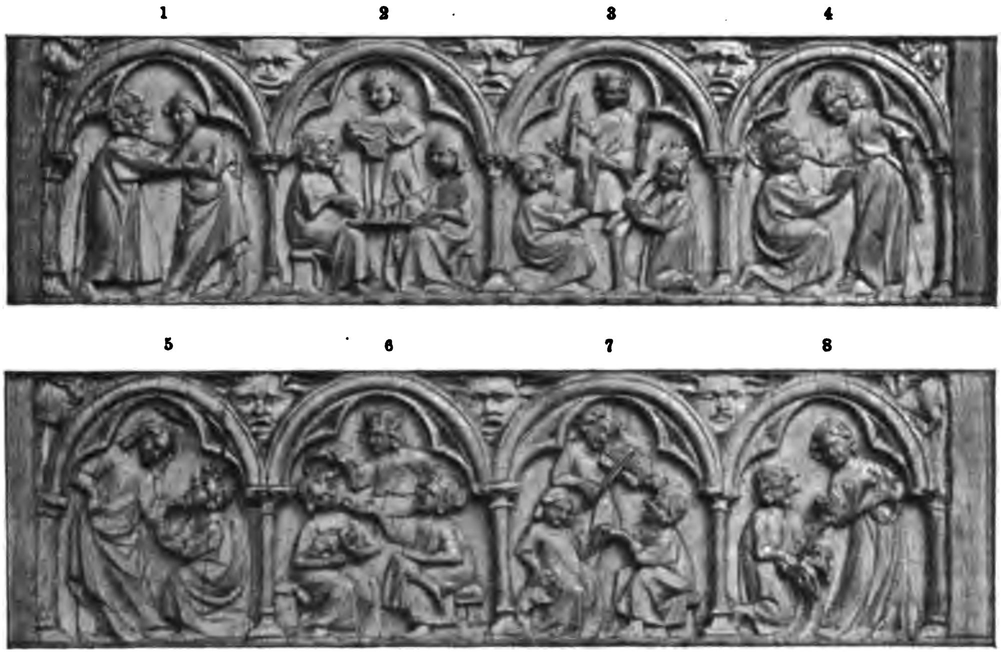
Andere Werke ſollen mehr der Belehrung dienen. So eine Überſetzung der unter dem Namen „Disticha Catonis“ bekannten, oft in den Schulen geleſenen Lebensregeln (vom Mönch Evrart), die ſpäter durch andere Überſetzungen desſelben Werkes in Schatten geſtellt wurde. Ein anderer Dichter dieſer Zeit, Samſon von Nantuil, hat uns einen „Kommentar zu den Sprichwörtern Salomons“, in kurzen Reimpaaren, hinterlaſſen, der aber nur bis zum neunzehnten Kapitel, Vers ſiebenundzwanzig, reicht und für die Beſitzerin von Hornecaſtle in Lincolnſhire, Aaliz de Cundé, verfaßt wurde. Das Gedicht Samſons darf wohl um 1140 angeſetzt werden. Es iſt, wie es ſcheint, nicht nach einer einheitlichen Quelle gearbeitet, ſondern der gelehrte Verfaſſer hat verſchiedene lateiniſche Bibelkommentare für ſein Werk verwertet. Er überſetzt geſchickt und verſteht es, ſeine moraliſchen und allegoriſchen Erläuterungen in gewandter Sprache zu geben.

In derſelben Landſchaft (Lincolnſhire) wurde noch vor der Mitte des Jahrhunderts die älteſte franzöſiſche Reimchronik von Gefrei Gaimar verfaßt. Er ſtand mit Konſtanze in Beziehung, der Gattin eines gewiſſen Raol Fiz Gilebert, der 1150—63 in Urkunden vorkommt und in Scampton bei Lincoln anſäſſig war; ſie war ſeine Gönnerin und verſchaffte ihm einen Teil der benutzten Quellen.

Gaimar begann den erſten Teil ſeiner Chronik, den bereits der Verfaſſer des „Waldef“ zu kennen ſcheint, mit der Eroberung des goldenen Vließes und dem Trojaniſchen Krieg und folgte dann Galfrid von Monmouth, der die (angebliche) Geſchichte der Britten bis 689 darſtellt. Dieſer erſte Teil Gaimars, die „Estorie des Bretuns“ (Geſchichte der Britten), iſt wahrſcheinlich verloren, obwohl die Möglichkeit nicht ganz ausgeſchloſſen iſt, daß ein großes Stück davon in einer noch nicht hinreichend unterſuchten

Handſchrift ſteht. Im zweiten Teil erzählt Gaimar die Geſchichte der Angelſachſen („Estorie des Engleis") bis zum Jahre 1100. Seine Hauptquelle war die altengliſche Sachſenchronik, die er „la dreite estorie de Wincestre" (die echte Geſchichte von Wincheſter) nennt. Im Anfange hat er, vielleicht aus dem Volksmund, die Geſchichte von Haveloc dem Dänen (vgl. S. 119) mitgeteilt.

Gaimar erzählt in ſchlichter Sprache, nicht ohne Wärme und Leben, aber ungleichmäßig und zuweilen ſprunghaft von dem einen Ereignis zum anderen fortſchreitend. Am Schluß ſpricht er die Abſicht aus, vielleicht auch zur Ergänzung von Davids Geſchichte Heinrichs I. (vgl. S. 108) die Regierung dieſes Königs zu behandeln. Indeſſen hat er dieſen Plan wohl nicht mehr ausgeführt.



Szenen aus „Triſtan und Iſolt". Nach einem Elfenbeinkamm aus dem 14. Jahrhundert, im Nationalmuſeum zu Florenz. Vgl. Text, S. 112.

1, 4, 5 Liebesſzenen. 2 Einem Iren, der die Rotte ſpielt, verſpricht Marke die Erfüllung jeder Bitte. Der Ire verlangt Iſolt. 8 Marke auf dem Baume belauſcht das Stelldichein. 6 (bedarf noch der Deutung). 7 Ein Spielmann kommt zu Iſolt als Triſtans Bote. 8 Kaerdin, als Kaufmann verkleidet, bittet Iſolt, Triſtan zu heilen.

In dem hier behandelten Abſchnitt der Litteratur ſteht das lehrhafte Element im Vordergrund. Auch die Kreiſe der Laien waren von einem Drang nach Wiſſen beſeelt, der ſich durch die allegoriſchen Abſonderlichkeiten nicht abgeſtoßen fühlte. Von weſentlicher Bedeutung iſt die Thatſache, daß die franzöſiſche Litteratur ſich in der neuen Heimat aus der engliſchen bereichert; wir beobachten, wie ſie auf dem Gebiete des Romans, der Chronik und der geiſtlichen Viſion engliſchen Quellen folgt. Nach einem gleich umfaſſenden und nachhaltigen Einfluß der engliſchen Litteratur auf die franzöſiſche ſieht man ſich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts vergebens um.

2. Die Litteratur im Königreich Frankreich bis 1154.

Es ſollte noch geraume Zeit vergehen, bis die franzöſiſchen Könige an der ſchüchtern auftretenden Litteratur in der Landesſprache Intereſſe nahmen. Auf den ſchlaffen Philipp I. war 1108 der thatkräftige Ludwig VI. gefolgt, der während der neunzehn Jahre ſeiner Regierung faſt unabläſſig an der Aufrechthaltung der Ordnung und an der Stärkung des königlichen Anſehens arbeitete und daher keine Muße fand, ſich um die Litteratur zu kümmern. Wir überſehen die Litteratur dieſer Zeit noch nicht vollſtändig, weil zahlreiche Texte, beſonders geiſtlichen Inhalts, wie Legenden und dergleichen, noch nicht gedruckt, geſchweige denn nach Zeit und Ort ihrer Entſtehung unterſucht ſind. Auch läßt es ſich zwar an den ſprachlichen Eigenheiten des Anglonormannen erkennen, ob die Wiege eines Schriftſtellers in dem Inſelreiche geſtanden hat; da wir jedoch die Litteratur des anglonormanniſchen Königreichs, zu dem die Normandie gehörte, von der Litteratur des Königreichs Frankreich getrennt behandeln, ſo rechnen wir außer den Dichtern der Normandie auch gutfranzöſiſche Schriftſteller dorthin, ſobald ſie in England oder im Auftrag engliſcher Großen geſchrieben haben. Leider iſt zwiſchen der Sprache der Normandie und der der angrenzenden Landſchaften Frankreichs keine ſcharfe Grenze zu ziehen, ſo daß wir uns oft mit bloßen Vermutungen begnügen müſſen. Normandie und Isle de France verwenden dieſelben ſprachlichen Formen, und oft wiſſen wir nur, daß ein Denkmal einem dieſer beiden Gebiete angehört, ohne ſagen zu können, welchem.

Die Litteratur dieſer Zeit iſt, ſoweit ſie bis jetzt überſehen werden kann, noch recht dürftig. Nicht nur die lehrhaft-religiöſe Litteratur liegt ganz in den Händen der Geiſtlichen, auch die Anfänge des Kunſtromans, der ſich zunächſt der antiken Sagenſtoffe bemächtigt, konnten nur von denen ausgehen, die ſich allein im Beſitz einer gelehrten Bildung wußten. Höchſtens bei der unter dem Namen Lai auftretenden Versnovelle darf wie bei dem Volksepos auf des Lateins unkundige Verfaſſer geſchloſſen werden; doch fehlt gerade bei den älteſten Laïs, die anonym überliefert ſind, ein ſicherer Anhalt.

An den Streit zwiſchen Seele und Leib (vgl. S. 108) erinnert eine Dichtung in walloniſcher Mundart: „Die Verſe vom Gericht“ (Li ver del juïse). Ihr Vers iſt der Alexandriner. Hier und da ſind Verſe eingeſtreut, die auf einen abweichenden Vokal aſſonieren; im übrigen gehen alle Verſe auf den Aſſonanzvokal i aus, was an das Lothringerepos (vgl. S. 44) erinnert. Die Dichtung hat die Eigentümlichkeit, daß ſie Verſe männlichen und weiblichen Ausgangs miteinander aſſonieren läßt.

Hier redet die Seele dreimal zum Körper, das erſte Mal, wenn ſie ihn im Tode verläßt, das zweite Mal, wenn ſie ihn nach dem Tode Sonnabends beſuchen darf, das dritte Mal am Jüngſten Gericht. Die Reden der Seelen ſind verſchieden, je nachdem es ſich um einen Gerechten oder um einen Sünder handelt. Den Schluß bildet eine Schilderung des Jüngſten Gerichts.

Der Verfaſſer hat hauptſächlich die Legende von Makarius benutzt, dem Engel Aufſchlüſſe geben über die Vorgänge beim Tod eines Gerechten und eines Sünders und über die Schickſale ihrer Seelen nach dem Tode. Außerdem beruft er ſich auf die Paulusviſion.

Weiter im Weſten, in der Normandie oder in Isle de France, iſt etwa im Anfang des 12. Jahrhunderts eine Reimpredigt entſtanden, die man nach ihrem erſten Verſe „Große Sünde that Adam“ (Grant mal fist Adam) zu nennen pflegt. Sie iſt in ſechszeiligen Strophen aus Fünfſilblern verfaßt, die nach dem Schema aabccb gereimt ſind und wahrſcheinlich eine Form des gereimten Hexameters nachahmen, die gerade am Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts ſich beſonderer Beliebtheit erfreut hat.

Der Prediger beginnt mit dem Sündenfall und ſchließt mit dem Jüngſten Gericht. Dazwiſchen wird in großen Zügen ein Abriß der chriſtlichen Heilsgeſchichte gegeben. Doch geſchieht dies keineswegs mit den landläufigen Phraſen, zu welchen dieſer Stoff nur zu leicht verführt. Der Dichter hat einen weiten Geſichtskreis. Alle Menſchen ſind Brüder: Chriſten, Juden und Heiden, Könige und Bettler; alle Menſchen ſind als Freie geboren. Gott demütigt den Stolz, aber er erhebt die Armut. Der Sohn Gottes zog nicht einher in einem Mantel von Hermelin, auf feurigem Renner, in der Geſellſchaft von Königen, ſondern in ärmlicher Kleidung, auf einem Eſel reitend, von armen Fiſchern umgeben. Bitter ſagt der Prediger am Schluß: „Für das ſchlichte Volk habe ich in ſchlichter Weiſe eine ſchlichte Predigt gehalten; nicht für die Gebildeten, denn die haben genug Schriften und Verſtand.“

Nicht minder ernſt iſt eine dritte Dichtung. Wenn die „Verſe vom Gericht“ die Schrecken der Ewigkeit ſchildern, wenn der erwähnte Prediger mit einem gewiſſen Trotze dem Armen Troſt und Mut einſpricht, ſo erzählt der Dichter des „Gregorius“ (La vie de saint Gregórie) mit düſterer Schwermut und warmem Mitgefühl ſeine poetiſche Legende, die er in Reimpaaren aus Achtſilblern gedichtet hat.

Gregorius, der blutſchänderiſchen Liebe eines gräflichen Geſchwiſterpaares entſproſſen, wird in einem Käſtchen dem Meere preisgegeben. Seine Mutter legt einige Elfenbeintafeln hinzu, auf denen ſie die unglückliche Herkunft des Kindes aufgezeichnet hat. Fiſcher finden das Kind, ziehen es auf und laſſen es durch den Abt des benachbarten Kloſters unterrichten. Der Knabe gedeiht vortrefflich und hält ſich für den Sohn der Fiſcherstochter, bis einſt die Fiſchersfrau ſich vergißt und ihn in der Aufwallung einen Findling nennt. Nun will Gregorius nicht länger bleiben. Er nimmt vom Abte Abſchied, und dieſer händigt ihm die Tafeln aus, welche die traurige Geſchichte ſeiner Herkunft berichten. Er gelangt nach ſeiner Heimat Aquitanien, wo die Gräfin, ſeine Mutter, von zurückgewieſenen Freiern bedrängt, in ihrer Hauptſtadt belagert wird. Gregorius tritt in ihren Dienſt und befreit das Land von den Feinden. Auf den Rat ihrer Großen belohnt die Gräfin den tapferen Fremdling mit ihrer Hand. So wird Gregorius mit ſeiner Mutter vermählt, ohne daß beide hiervon etwas ahnen. Sie leben glücklich miteinander. Nur zuweilen entzieht ſich Gregorius aller Geſellſchaft, um vor den Elfenbeintafeln bei verſchloſſener Thüre ſtundenlang in heißen Thränen zu verweilen. Durch eine Dame der Gräfin wird dies verraten, und das entſetzliche Geheimnis kommt zu Tage. Sofort trennen ſich die Gatten, um nur noch der Buße zu leben. Gregorius läßt ſich von einem Fiſcher auf einer einſamen Klippe im Meere durch eine Kette anſchließen und den Schlüſſel ins Meer werfen. So bringt er ſiebzehn Jahre hin. Dann ſtirbt der Papſt, und eine Stimme vom Himmel verkündet den Römern, nur Gregorius ſei würdig, den päpſtlichen Stuhl zu beſteigen. Man ſucht ihn auf, er weigert ſich, den Boten zu folgen, ſolange nicht der Schlüſſel zur Kette gefunden ſei. Da findet man dieſen im Bauch eines Fiſches, und der neue Papſt wird im Triumphe in Rom eingeführt.

Die Erzählung beruht auf einer äußerſt glücklichen Übertragung der antiken Ödipusſage, nur fehlt hier der Vatermord, der in einer anderen altfranzöſiſchen Faſſung der Ödipusſage, in welcher Judas Iſchariot der Träger der Handlung iſt, wiederkehrt. Eine ältere lateiniſche Faſſung der Gregoriusſage iſt bis jetzt unbekannt. Der Einfluß des „Alexiusliedes“ (vgl. S. 102) zeigt ſich in den ſiebzehn Jahren der Buße und in der Stimme, die vom Himmel erſchallt. Altertümlich ſind die Aſſonanzen, die noch häufig den Reim vertreten. An welchen hiſtoriſchen Gregorius ſich die Sage angeſchloſſen hat, iſt nicht mit Sicherheit zu beſtimmen. Einiges ſcheint dafür zu

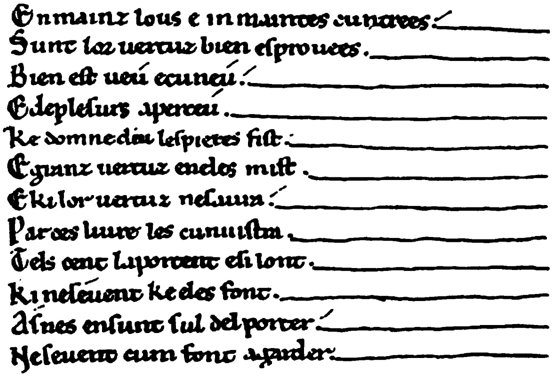
---

Übertragung der auf S. 117 ſtehenden Handſchrift:

En mainz lous e [tilge e] in maintes cuntrees	An vielen Orten, in vielen Ländern
Sunt lor uertuz bien esprouees.	ſind ihre Kräfte wohl erprobt.
Bien est ueú e cuneú	Wohl iſt geſehen und erkannt
E de plesurs aperceú	und von den meiſten beobachtet,
Ke domne deu les pieres fist	daß Gott der Herr die Steine ſchuf
E granz vertuz en eles mist.	und große Kräfte in ſie legte.
E ki lor uertuz ne saura,	Und wer ihre Kräfte nicht kennt,
Par ces liure les cunuistra.	kann ſie aus dieſem Buche kennen lernen.
Tels cent la [lies les] portent e sil [lies sis] ont	Hunderte tragen ſie an ſich und beſitzen ſie (= die Steine),
Ki ne séuent ke eles font:	die nicht wiſſen, was ſie wirken:
Ásnes en sunt sul del porter,	Eſel ſind ſie, wenn ſie ſie nur tragen;
Ne seuent cum font a garder.	ſie wiſſen nicht, wie ſie zu hüten (= zu ſchätzen) ſind.

ſprechen, daß es ſich urſprünglich gar nicht um einen Papſt, ſondern um einen Biſchof handelte: um Gregor, Biſchof von Langres 507—539, den Urgroßvater Gregors von Tours, des Geſchichtſchreibers der Franken. Die Legende hat noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts eine Umdichtung erfahren. Die ältere Darſtellung liegt einer engliſchen Bearbeitung, die jüngere der deutſchen des Hartmann von Aue zu Grunde.

Trockenen Inhaltes iſt das gleichfalls in Reimpaaren geſchriebene „Steinbuch“ (Lapidaire, ſ. die untenſtehende Abbildung), das bereits Philipp von Thaon (vgl. S. 107) bekannt war. Es beruht auf dem lateiniſchen Gedicht des Marbod von Angers (geſtorben 1123), das im Mittelalter großen Anſehens genoß; es wurde ſogar in den Schulen geleſen. Marbod folgt mit Hilfe lateiniſcher Zwiſchenglieder dem griechiſchen Steinbuch des Damigeron und führt die wunderbaren Eigenſchaften von ſechzig Edelſteinen auf. Die franzöſiſche Überſetzung iſt in einer Handſchrift aus der Mitte des 12. Jahrhunderts überliefert, der älteſten erhaltenen Handſchrift, die in Frankreich geſchrieben iſt, wenn von den kurzen Stücken des 9.—11. Jahrhunderts abgeſehen wird.



En mainz lous e in maintes cuntrees.
Sunt lor uertuz bien eſprouees.
Bien eſt ueü e cuneü.
E de pleſurs aperceü.
Ke domnedeu les pieres fiſt.
E granz uertuz en eles miſt.
E ki lor uertuz ne ſaura.
Par ces liure les cunuiſtra.
Tels cent li portent e ſi lont.
Ki ne ſeuent ke eles ſont.
Aſnes en ſunt ſul del porter.
Ne ſeuent cum ſont a garder.

Die letzten Zeilen der franzöſiſchen Überſetzung von Marbods „Steinbuch“. Nach der Handſchrift (12. Jahrhundert), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Von einem anderen Dichter erzählt uns der lateiniſche Schriftſteller Walther Map. Guiſchard III. von Beaujeu, ein mächtiger Herr aus der Gegend von Lyon, ging nach einem langen ritterlichen Leben ins Kloſter zu Cluny und verfaßte dort ein franzöſiſches Gedicht von ſo großem Wert, daß Map ihm die ehrende Bezeichnung „Homer der Laien“ beilegt. Map erzählt noch weiter von ihm, daß er, als ſein Sohn den angeſtammten Grundbeſitz durch die Übermacht der Feinde verloren hatte, das Kloſter verließ, die Kutte mit dem Harniſch vertauſchte und mit den Waffen in der Hand das verlorene Land zurückeroberte. Er kehrte dann wieder ins Kloſter zurück und ſtarb daſelbſt 1137.

Wenn uns das Gedicht des Guiſchard erhalten iſt, ſo kann es nur in einer Alexandrinerdichtung geſucht werden, die in vier Handſchriften ſteht und in der einen als „Le sermun (die Predigt) de Guischart de Beauliu“ bezeichnet iſt. Man darf vermuten, daß Beauliu ein Schreibfehler für Beauju ſein mag. Zwei Erwähnungen des Herrn von Beaujeu (bei Tiebaut de Mailli und Froiſſart) laſſen ſich wohl auf den erhaltenen „Sermun“ beziehen, ſind jedoch zu allgemein gehalten, um die Frage der Autorſchaft zur Entſcheidung bringen zu können. Der Verfaſſer des „Sermun“ ſagt, daß er lange Zeit ein weltliches Leben geführt habe und noch nicht lange in den Benediktinerorden eingetreten ſei. Auch deutet er an, daß er des Lateiniſchen kundig ſei. Er warnt vor den weltlichen Freuden, vor dem Teufel, der den Menſchen berückt und umgarnt. Er ſchildert die Hölle und den Himmel und flicht bekannte Erzählungen aus der bibliſchen Geſchichte ein. Er iſt von ermüdender Weitſchweifigkeit und variiert immer wieder dieſelben Gedanken. Einiges hat er aus dem „Alexiuslied“ und aus dem „Streit zwiſchen Seele und Leib“ (vgl. S. 108) nahezu wörtlich entlehnt. Auch die Reimpredigt, von deren markiger Sprache ſein Stil ſehr zu ſeinen Ungunſten abſticht, dürfte er gekannt haben. Der „Sermun“

zeigt zwar einige ſprachliche Merkmale, bei denen man an provenzaliſchen Einfluß denken möchte; doch ſind ſie ſchwach und unſicher. Jedenfalls hat der Verfaſſer ſich im ganzen der franzöſiſchen Sprache bedient, wie ſie damals in der Litteratur angewandt wurde. Rührt der „Sermun“ von dem Herrn von Beaujeu her, ſo verdient die Thatſache, daß ein von Francien ſo weit entfernt wohnender Schriftſteller ſo früh ſeiner heimatlichen Mundart entſagt, um Franzöſiſch zu ſchreiben, alle Beachtung.

Während man ſich in England an der Übertragung dort einheimiſcher Sagen erfreute, wurden in Frankreich Sagen aus dem klaſſiſchen Altertum franzöſiſch behandelt. Die populärſte dieſer Sagen war unſtreitig die Sage von Alexander dem Großen. Das kurze Stück, das Albri (vgl. S. 104) noch im 11. Jahrhundert verfaßt zu haben ſcheint, wurde im 12. einer erweiternden Umarbeitung unterzogen, welche den Achtſilbler durch den in der Laiſſe beliebter gewordenen Zehnſilbler erſetzte und jede Laiſſe aus zehn Verſen mit reinem Reime beſtehen ließ. So wurde die ältere Dichtung für den veränderten Zeitgeſchmack zugeſchnitten und durch die jüngere Bearbeitung zurückgedrängt, bis dieſe ihrerſeits dem gleichen Schickſal anheimfallen ſollte.

Nachdem die Alexanderſage auch in Nordfrankreich Eingang gefunden hatte, wurden bald auch andere Stoffe des Altertums behandelt; zuerſt der Inhalt der „Thebais“ und der „Äneis“. Jene ſcheint etwas älter als dieſe zu ſein. Sie gehören keineswegs derſelben Mundart an, obwohl ſie beide im Südweſten des franzöſiſchen Sprachgebietes zu Hauſe ſein müſſen. Beide zeigen die (nunmehr faſt ſelbſtverſtändliche) Form des paarweis gereimten Achtſilblers. Der Dichter der franzöſiſchen „Thebais“ (Romanz de Thebes) beginnt mit der Geſchichte des Ödipus. Er hat einige Epiſoden ſelbſtändig hinzuerfunden, dafür aber anderes, was den mittelalterlichen Anſchauungen nicht gemäß war, unterdrückt. Er geht ſo weit, Völker- und Perſonennamen aus ſeiner Zeit einzufügen, wie die Petſchenegen, die Almoraviden, Bonifaz von Monferrat. Die Beliebtheit des Romans wird durch eine Proſaauflöſung und durch erweiternde Bearbeitungen des 13. Jahrhunderts bezeugt, die für ihre Zuſätze auf das Gedicht des Statius als Quelle zurückgriffen.

Noch beliebter, und auch durch die Kunſt der Darſtellung hervorragender, war der gleichfalls anonyme „Äneas“ (Eneas). Zwar ſpielen auch in der Geſchichte von Theben Liebesverhältniſſe mit; aber doch nur in geringem Maße. Im „Äneas“ nimmt die Liebe erſt der Dido, dann der Lavine zu dem Helden einen breiten Raum ein, und beſonders die Empfindungen der Frauen werden mit großer Sentimentalität geſchildert. Wenn die Liebe ein tödlicher Rauſch, ein ſüßes Leiden genannt wird, ſo glaubt man Thomas, den Dichter des „Triſtran“, zu vernehmen, der indeſſen jünger zu ſein ſcheint. Wie ſchon im „Romanz de Thebes“, iſt von dem antiken Leben ſoviel als möglich abgeſtreift, die Mythologie iſt beſchränkt, der chriſtliche Gott ſpielt hinein, und für allzu wunderbar erſcheinende Vorgänge werden natürlichere eingeſetzt. Alles iſt in die ritterliche Sphäre des 12. Jahrhunderts übertragen, und wenn nicht die antiken Namen, hier und da auch einige unentbehrliche Züge aus dem antiken Leben geblieben wären, ſo würde man die handelnden Perſonen nach ihrem Reden und Denken, nach den Schilderungen ihrer Waffen und Behauſungen für Franzoſen aus der Zeit des zweiten Kreuzzuges halten müſſen.

Der Dichter der „Äneis“, der auch die „Thebais“ und Ovids „Metamorphoſen“ kannte, beſitzt eine große Sicherheit und Gewandtheit des Ausdrucks. Wenn der „Romanz de Thebes“ im Eingang in trivialer Weiſe ausführt, daß man ſein Licht nicht unter den Scheffel ſtellen ſolle, ſetzt der Dichter der „Äneis“ ſofort mit der Erzählung ein.

Im Felde Menelaus ſtand,
Bis Troja fiel in ſeine Hand.
In Trümmer ſank es und in Staub
Um eines ſchönen Weibes Raub.

Die Bedeutung des Dichters der „Äneis“ liegt in den Schilderungen des äußeren, beſonders aber des ſeeliſchen Lebens. Die Art, wie er das liebende Herz in Selbſtgeſprächen analyſiert, hat auf die folgenden Romandichter einen nachhaltigen Einfluß geübt, und inſofern dürfen wir ihn in Frankreich mit faſt demſelben Rechte den Vater des höfiſchen Romans nennen, mit dem man dem Überſetzer oder Nachdichter der „Äneis“, Heinrich von Veldeke, in Deutſchland den gleichen Ehrentitel gegeben hat.

Um dieſe Zeit kam der Lai auf, eine litterariſche Gattung, die den keltiſchen Sprachen entlehnt war. Über ihre Verwendung gibt eine Szene des „Horn“ (vgl. S. 111) Aufſchluß.

Gudmod unterhält ſich in Dublin mit den Königsſöhnen und ihrer Schweſter Lemburg; da wird Lemburgs Harfe geholt, und ſie ſpielt zwei Lais darauf; von einem dritten bedauert ſie nur den Anfang zu wiſſen. Sie gäbe aber ihre ſchönſte Stadt darum, wenn ſie ihn vollſtändig wüßte; er iſt von Batolf auf ſeine Schweſter Rimel und ihren Liebſten Horn komponiert. Die Harfe kreiſt; jeder trägt ein Stück darauf vor. Als ſie zu Gudmod kommt, entlockt dieſer ihr wunderbar ſüße Akkorde, ſtimmt ſie dann in eine andere Tonart um und trägt darauf den begehrten Lai Batolfs in bretoniſcher Art vor, erſt ſingend, dann die gleiche Melodie auf der Harfe ſpielend, ſo daß ihm alle, beſonders Lemburg, voll Entzücken lauſchen.

Der Lai (iriſch laid) iſt urſprünglich ein Muſikſtück, das auf der Harfe oder Rotte, einer in Frankreich faſt nur in den nördlichen Provinzen gebrauchten kleineren Harfenart, geſpielt wurde als Begleitung oder Ergänzung zu einem Geſang lyriſchen Charakters in bretoniſcher oder iriſcher Sprache. Als Einleitung aber wurde, ehe der muſikaliſche Vortrag begann, erzählt, welchem denkwürdigen Ereignis zu Ehren oder unter welchen Umſtänden die Melodie komponiert worden war. Daraus entwickelten ſich zwei Litteraturgattungen in franzöſiſcher Sprache: der erzählende Lai in kurzen Reimpaaren, der als Einleitung zu dem muſikaliſchen Konzertſtück geſagt (nicht geſungen) wurde, und der lyriſche Lai mit muſikaliſcher Begleitung und geſungenem bretoniſchen Text, der in der Folge von Nichtkelten entweder als unverſtändlich ganz unterdrückt oder durch franzöſiſchen Text erſetzt wurde.

Ein ſehr alter erzählender Lai wird im „Triſtran“ des Thomas und in verſchiedenen anderen Werken erwähnt, iſt uns jedoch nicht erhalten.

Da ſingt Iſolt in ihrer Kammer einen wehmütigen „lai d’amur“ (Liebes-Lai) von Guirun, dem Harfenſpieler, der eine Gräfin liebte, mehr als alles auf der Welt, der wegen dieſer Liebe ermordet wurde, und deſſen Herz der Graf ſeiner Gattin als Speiſe zurichten ließ, offenbar die älteſte Darſtellung der Geſchichte vom gegeſſenen Herzen (vgl. S. 80).

Unter den erhaltenen Lais ſcheint einer der älteſten der „Lai Havelоc“ zu ſein.

Er erzählt, wie der däniſche Königsſohn Havelоc vor einem übermächtigen Feind von dem getreuen Grim nach England geflüchtet wird, wo ſie an dem Orte landen, an dem ſich ſpäter die Stadt Grimsby erhebt. Er wird unter dem Namen Cuarant Küchenjunge bei König Adelſi in Lincoln und von dieſem mit der Erbin eines ſüdengliſchen Königreichs, Argentile, verlobt, weil Adelſi das Reich dieſer ſeiner Nichte für ſich behalten möchte. Es ſtellt ſich aber die königliche Abkunft Cuarants heraus, und er erobert ſein däniſches Reich zurück und dann auch die Reiche Adelſis und Argentiles.

Der Dichter, der am Schluß einen alten (muſikaliſchen) Lai Havelоc erwähnt, hat gleichwohl die erzählte Geſchichte aus Gaimars Chronik (vgl. S. 113) entlehnt. Er dichtete vielleicht in England, jedoch in reinem Franzöſiſch, war alſo vom Feſtland gebürtig. In der Sage ſind Erzählungen verſchiedener Herkunft zuſammengefloſſen: ſo eine Sage von der däniſchen Gründung von Grimsby und eine Erzählung von den Schickſalen des norwegiſchen Königs Olaf Tryggvaſon (995—1000), die den eigentlichen Kern der Havelocſage ausmachen. Die Sage iſt offenbar bei den Bretonen ausgebildet worden, die zahlreich in Yorkſhire und Lincolnſhire angeſiedelt waren. Nur ſie konnten auf den Gedanken kommen, ein bretoniſches Reich in dieſe Gegend zu verlegen. Der franzöſiſche Dichter erzählt knapp und klar in gedrängtem und ausdrucksvollem Stil. Der engliſche Bänkelſänger, der etwa zwiſchen 1280 und 1290 in Lincolnſhire die Geſchichte von Haveloc zu einem wortreichen, aber durch manchen realiſtiſchen Zug anziehenden Gedichte ausſpann, dürfte, direkt oder indirekt, auf dem franzöſiſchen Dichter fußen. Auch in Frankreich hat im 13. Jahrhundert „Havelo c" eine Nachahmung erfahren in dem Roman „Harpin de Bourges".

Ein anderer Lai, der vom „**Trinkhorn**" (Lai du cor), ſpielt am Hofe Arthurs zu Karlion. Sein Verfaſſer, **Robert Biket**, hat ihn einem nicht mit Namen genannten Abt gewidmet. Das Gedicht könnte in England entſtanden ſein, doch iſt die Sprache das reine Franzöſiſch des Feſtlandes.

In munterem Tone, keck und ſchlagfertig, erzählt der Dichter in paarweiſe gereimten Sechsſilblern, wie ein Knappe mit einem magiſchen Horn aus Elfenbein an Arthurs Hof kommt. Wer aus dem Horn trinkt, muß einen Teil der Flüſſigkeit verſchütten, wenn ſeine Frau ihm jemals untreu geweſen oder auch nur einmal einen untreuen Gedanken gehegt hat. Arthur macht zuerſt die Probe, und der Wein ſtrömt über bis auf ſeine Füße. Sehr verlegen erklärt ihm die Königin, die einzige Untreue, deren ſie ſich ſchuldig wiſſe, beſtehe darin, daß ſie einem jungen, tapferen Helden, um ihn an ihren Hof zu feſſeln, einen Ring als Liebeszeichen geſchenkt habe; doch ſei es ihr mit dieſer Liebe nicht Ernſt geweſen. Alle anderen machen den Verſuch mit ähnlichem Mißerfolge. Nur Garadoc leert das Horn bis zum Grunde, da ſeine ſchöne Frau keinem anderen in der Welt vor ihm den Vorzug geben würde. Daher komponierte Garadoc eine Lai-Melodie zur Erinnerung an das Ereignis.

Der Lai gehört wohl noch in die vorchriſtianiſche Zeit. Die darin Auftretenden, Gawain, Iwain, Kei, Giflet, ſind Arthurritter der alten Sage.

Auch die bretoniſchen Worte, die zu dem Muſikſtück geſungen wurden, ſind in franzöſiſchen (und vereinzelt in provenzaliſchen) Gedichten, die ſich Lais nennen, muſikaliſch und metriſch nachgeahmt worden. Von dem Descort (vgl. S. 69) unterſcheiden ſich dieſe **lyriſchen Lais** wohl nur darin, daß die letzte Strophe des Lai zur Form der erſten zurückkehrt, und daß der Charakter des Lai weltlich oder geiſtlich ſein darf; das Descort iſt letzteres kaum. Auch die Heimat des lyriſchen Lai iſt in Nordfrankreich zu ſuchen; die Provenzalen haben ſich nur vereinzelt im Lai verſucht, dafür aber das Descort ſelbſtändig aus der kirchlichen Sequenz abgeleitet. Endlich gibt es außer dieſen lyriſchen Lais in unregelmäßigen Strophen auch ſolche in regelmäßigen Strophen, wie ſie in größerer Zahl in den Proſa-Triſtan eingelegt ſind. Man nennt ſie lais accordants.

Der älteſte lyriſche Lai in ungleichen Strophen iſt der Triſtan in den Mund gelegte „**Lai vom Geisblatt**" (Lai del Chievrefueil). In einer Chanſon aus dem Lothringer Kreiſe wird erwähnt, daß er auf einem Feſt von einem Spielmann zur Viele geſungen wird. Die Form iſt weit einfacher als die des provenzaliſchen Descorts, und der Schluß dieſes Lai kehrt zu der Strophenform des Anfangs zurück. Als Verfaſſer ſolcher Lais wird Ernoul der Alte aus Gâtinais gerühmt, über den wir ſonſt nichts wiſſen.

3. Die franzöſiſche Dichtung unter den Plantagenets bis 1204.

In Heinrich II. von Anjou (geboren 1133), dem Sohn der Kaiſerin Mathilde, der nach Stephans Tode 1154 den engliſchen Thron beſtieg, fand die lateiniſche und franzöſiſche Litteratur, wie in ſeiner Gattin die franzöſiſche und provenzaliſche Dichtung, eine Stütze. Dieſe Gattin war Eleonore, die, Anfang 1152 von Ludwig VII. von Frankreich geſchieden, ſich unmittelbar darauf Heinrich ſelbſt zur Ehe angeboten und bereits zu Pfingſten mit ihm vermählt hatte. Hierdurch wurden zu den franzöſiſchen Ländern Heinrichs, zu der Normandie und ſeinem Stammlande Anjou, auch die Herzogtümer Poitou und Guienne gefügt.

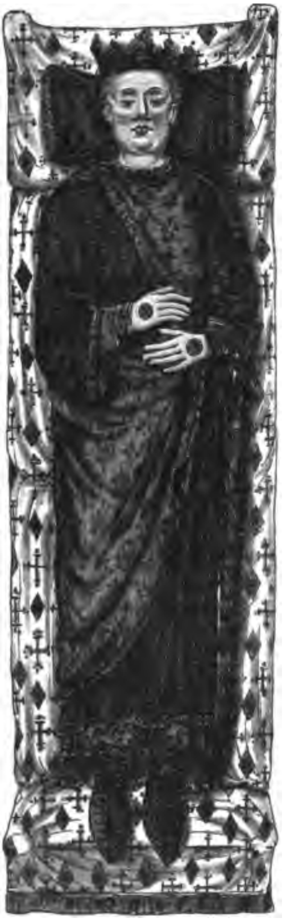
Die Einwirkungen dieſes Königs auf die Litteratur waren ſo bedeutend, daß wir ihn näher ins Auge faſſen wollen. Heinrich (ſ. die Abbildung, S. 122) war von mittlerer Größe, robuſt und zur Beleibtheit neigend, die er durch ſtarke Ermüdung, beſonders auf der Jagd, zu bekämpfen ſuchte. Sein runder Kopf erhielt durch den etwas vortretenden Unterkiefer den Ausdruck der Energie, ſein graublaues Auge blickte klar und mild. War der erſte Heinrich ſchwarzhaarig geweſen, ſo war der zweite rothaarig und erinnerte an jenen mehr durch die geiſtigen Eigenſchaften als durch ſein Äußeres. Heinrich II. war ein zielbewußter, in der Wahl der Mittel nicht immer allzu bedenklicher Fürſt, ein Feind zweckloſer Geld- und Menſchenopfer, allein wo es ihm diente, konnte er auch die kalte Grauſamkeit des Normannen zeigen. Er war ein gewandter Redner und mitteilſam, von einer Leutſeligkeit, die jeden gefangen nahm. Zu ſeinen Lehrern hatte der Atomiſt Guillaume de Conches gezählt und ihm den Geſchmack an gelehrter Lektüre und wiſſenſchaftlichem Meinungsaustauſch eingeflößt, zu denen Heinrich faſt täglich Muße fand. Das „Moralium dogma“ hatte Guillaume auf Heinrichs ausdrücklichen Wunſch verfaßt.

Ihm haben denn auch nicht wenige Schriftſteller nahegeſtanden, vor allem ſolche, die lateiniſch ſchrieben. Hier ſind die Chroniſten Wilhelm von Newburgh und Radulf von Dicetum zu nennen, ferner Girald Silveſter von Barri, der in Oxford, der Scholaſtiker Adam von Petitpont, der in Paris dozierte, dann der Verfaſſer des „Polycraticus“ und des „Metalogicus“, Johann von Salisbury, Beckets Freund, und des letzteren Gegner, Gilbert Foliot, die Theologen Robert Pullus und Robert von Melun, der Rechtsgelehrte Ranulf von Glanville, der Naturforſcher Robert von Cricklade, der epiſche Dichter Joſeph von Exeter, der Satiriker Nigellus von Canterbury und Robert Fitz Neal, deſſen „Tricolumnus“ verloren iſt, dem wir aber den „Dialogus de scaccario“ (Geſpräch über den Staatsſchatz) zuſchreiben dürfen.

Der Glanz des Hofes wurde weſentlich erhöht durch die üppig ſchöne, kunſtliebende Königin (ſ. die Abbildung, S. 123). In ihrem Gefolge war der Troubadour Bernhard von Ventadour (vgl. S. 62) nach England gekommen. Aber ſie hat neben der Lyrik auch die erzählende Dichtung gefördert, da Wace ihr den „Brut“, Beneeit den „Trojaroman“ gewidmet hat. Ein Zerwürfnis mit ihrem Gatten zwang ſie 1173, ſich vom Hofe zurückzuziehen, und erſt nach dem Tode ihres älteſten Sohnes (1183) erfolgte die Ausſöhnung. Dieſer Sohn, „der junge König“ genannt, iſt oben S. 78 erwähnt worden. Ihm hatte Gervaſius von Tilbury, der ein Verwandter des königlichen Hauſes geweſen ſein ſoll, ein heute verlorenes Werk „Liber facetiarum“ (Buch der Scherze) gewidmet.

Die Kaiſerin Mathilde ſtarb im Jahre 1167 in Rouen und wurde im Kloſter Bec beigeſetzt. Sie hatte auch wiſſenſchaftliche und litterariſche Intereſſen. Ein Schüler des Thierry von Chartres, des jüngeren Bruders Bernhards von Chartres und Lehrers des Johann von Salisbury, überreichte ihr eine Handſchrift der „Sex dierum Opera“ (Werke der ſechs Tage), und ein aus

England vertriebener Normanne kleidete für ſie in franzöſiſche Sechsſilbler den Inhalt der lateiniſchen Sibyllenweisſagung, die Jahrhunderte hindurch in Frankreich und Deutſchland überaus populär war; doch ſchloß er das Werkchen erſt nach Mathildens Tode ab.



Das Grabmal Heinrichs II. in Fontevrault. Nach einer Zeichnung des 17. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 121.

Ungeachtet aller Klugheit, Kriegstüchtigkeit und Energie des Königs war doch Heinrichs Regierungszeit reicher an bitteren Enttäuſchungen als an freudigen Erfolgen. Viele Jahre ſeines Lebens brachte er in Frankreich zu, wo ſeine eigenen Söhne gegen ihn Krieg führten, wie in der Geſchichte der Troubadours erwähnt worden iſt (vgl. S. 78). Eine in gleicher Weiſe betrübende Erfahrung machte er auch an Thomas Becket, den er mit Gunſt überhäuft und auf den erzbiſchöflichen Stuhl von Canterbury erhoben hatte, der aber dann plötzlich ins ultramontane Lager abſchwenkte und, vom Papſte ſeines Eides entbunden, die beſchworenen Konſtitutionen von Clarendon für ungültig erklärte. Die Ermordung Beckets am 29. Dezember 1170 geſchah nicht auf des Königs Geheiß, entſprach aber doch ſeinem Wunſche. Der allgemeine Unwille über die That zwang ihn, die Konſtitutionen von Clarendon zurückzunehmen und am Grabe des Märtyrers demütig Buße zu thun (1174), faſt gleichzeitig mit dem zweifachen Sieg über ſeine mit dem Könige von Frankreich verbündeten Söhne und über den in Nordengland eingefallenen König von Schottland. Alle dieſe Ereigniſſe finden auch in der franzöſiſchen Litteratur der Zeit ihren Widerhall.

Während Heinrichs Söhne, die in Südfrankreich lebten, an der Dichtung der Provenzalen Gefallen fanden, hat er ſelbſt ſich der Pflege der franzöſiſchen Litteratur zugewendet. Einige der hervorragendſten Dichter des franzöſiſchen Mittelalters ſind von ihm beſchützt worden. So die Chroniſten Wace, Beneeit, Garnier, von denen der zweite ſich auch als Romandichter hervorthat, die Verfaſſerin anmutiger Versnovellen, Marie de France, der Ritter Robert von Borron, der die Graallegende in die Litteratur einführte und ihr ein Leben Merlins als Fortſetzung anhängte.

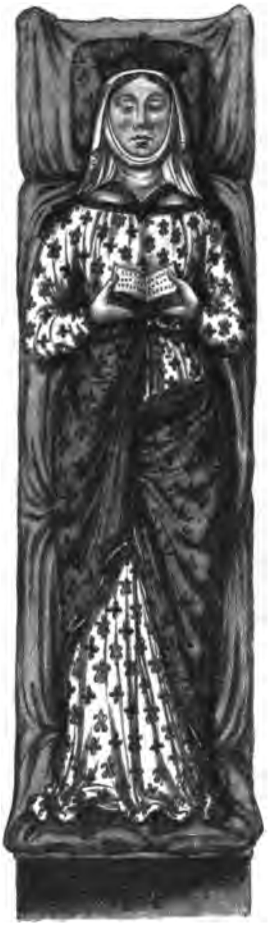
An die Spitze der franzöſiſchen Schriftſteller aus Heinrichs Kreis iſt ihr Senior *Wace* zu ſtellen. Er war gegen Anfang des 12. Jahrhunderts auf der Inſel Jerſey geboren worden und hatte ſeine erſte Schulbildung in Caen erhalten. Dann ſtudierte er in Paris Theologie und war unter drei Königen Namens Heinrich (dem erſten, geſtorben 1135; dem zweiten, ſeit 1154; dem jungen, gekrönt 1170) clerc lisant (dozierender Kleriker) in Caen. Bald nach 1174 wird er geſtorben ſein.

Er begann ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit mit der Abfaſſung zahlreicher Legenden, von denen uns mehrere erhalten ſind, darunter ein „Leben der heiligen Margarete“. Für die älteſte ſieht man das „*Leben des heiligen Nikolaus*“ an, das er im Auftrag eines gewiſſen Robert oder Oſbert Fiz Thiout verfaßte (woraus unverſtändige Erklärer auf den Dichter den Vornamen Robert übertragen haben, der ihm nicht zukommt). Der klare, aber allzu einfache, zuweilen hölzerne Stil dieſer Legende ſpricht in der That dafür, daß ſie eines der älteſten Werke des Dichters geweſen iſt. Daß man ſich in der Normandie für Nikolaus beſonders lebhaft intereſſierte, begreifen wir leicht, wenn wir bedenken, daß Nikolaus der Schutzpatron der Seeleute war, die er an den germaniſchen Meergott Nick erinnerte. Noch ein anderes Gedicht, auf das Feſt Conception nostre dame (Mariä Empfängnis) bezüglich, knüpft an Erinnerungen an, die den Normannen teuer waren.

Dieſes Feſt wurde von ihnen ſo ſehr in Ehren gehalten, daß man es das Normannenfeſt (la fête aux Normands) zubenannt hat. Wace erzählt die Einſetzung des Feſtes in der Zeit Wilhelms des Eroberers, indem ein Engel dem über See fahrenden Abt Helſin von Ramſay die Feier auferlegt und ihm dafür Errettung aus dem Schiffbruch verſpricht, und geht dann auf die Abſtammung der Maria und ihre Vorfahren ein.

Wichtiger aber als dieſe kurzen Stücke ſind die beiden umfangreichen Romane, die Wace im Auftrag des engliſchen Königspaares abgefaßt hat, und zwar gegen Entgelt. Wiederholt hebt er hervor, daß der pekuniäre Erfolg für ihn die ſchönſte Seite ſeiner Schriftſtellerei ſei, ähnlich dem alten Corneille, der ſich bekanntlich für saoûl de gloire et affamé d'argent (an Ruhm geſättigt und nach Geld hungernd) erklärte. Offenbar hatten Heinrich und Eleonore das Verlangen, die Vergangenheit der von ihnen beherrſchten brittanniſchen Inſel und die Geſchichte der normanniſchen Herzöge kennen zu lernen, deren Dynaſtie ſich in Heinrich fortſetzte.

Der erſte dieſer Romane, die „Geſchichte der Britten“ (Geste des Bretuns), jetzt oft als „Brut“ citiert (von Brutus, dem ſchon von Nennius angeſetzten Stammvater der Britten), iſt im Jahre 1155 im Auftrag der Eleonore geſchrieben. Er iſt im weſentlichen eine Überſetzung des lateiniſchen Werkes Gaufrids von Monmouth (vgl. S. 109) und hat die ältere Überſetzung desſelben Werkes von Gaimar (vgl. S. 113) zurückgedrängt. Wace folgt im ganzen treu ſeiner Quelle, doch hat er hier und da Zuſätze gemacht. So erwähnt er die Tafelrunde des Königs Arthur, die bei Gaufrid fehlt. Auch läßt er Worterklärungen aus dem Engliſchen einfließen, deſſen er offenbar mächtig war. Waces Gedicht wurde von dem engliſchen Bearbeiter Gaufrids, Layamon, gegen 1205 als Quelle benutzt.



Das Grabmal der Königin Eleonore in Fontevrault. Nach einer Zeichnung des 17. Jahrh., in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 121.

Wace lebte meiſt in Caen; doch erhielt er, vielleicht zur Belohnung für den „Brut“, von Heinrich II. eine Pfründe in Bayeux und wurde von dem König 1160 beauftragt, eine „Geſchichte der Normannen“ zu ſchreiben. Dieſes Werk iſt betitelt „Geſchichte der Normannen“ (Geste des Normanz); doch wird es gewöhnlicher als „Roman de Rou“ (= Rollo) citiert. Wace hatte dieſes Werk anfangs in kurzen Reimpaaren begonnen, wie ein noch erhaltener Anfang in dieſer Form zeigt, dann aber die gereimte Alexandriner-Laiſſe gewählt, worin er die erſte Hälfte ſeiner Chronik abfaßte. Für die zweite kehrte er wieder zum kurzen Reimpaar zurück. Waces Quellen waren hauptſächlich die lateiniſchen Chroniken des Dudo, des Wilhelm von Poitiers und Wilhelm von Jumièges ſowie die „Gesta regum Brittanniae“ (Geſchichte der Könige Brittanniens) des Wilhelm von Malmesbury; doch hat er einzelnes aus eigener Kenntnis hinzugebracht. So erwähnt er, daß die Zahl der normanniſchen Schiffe, die im Jahre 1066 das Heer des Eroberers nach England überſetzten, 696 betrug, wie er als Knabe aus dem Munde ſeines Vaters vernommen habe, oder daß Taillefer bei Senlac das „Rolandslied“ ſang (ſ. die Abbildung, S. 26), was er aus derſelben Quelle wiſſen mochte. Er führt die Geſchichte der Normannen bis zur Schlacht bei Tinchebrai (1106).

Wace hat an dieſem Werke lange Jahre gearbeitet. In einem den Inhalt zuſammenfaſſenden, erſt ſpäter zugeſetzten Prolog, zuweilen als „Chronique ascendante“ (aufſteigende Chronik) citiert, ſpielt er auf die Belagerung von Rouen (1174) an. Wace hat die nüchterne Klarheit des Normannen, einen knappen, aber bezeichnenden Ausdruck voll Energie und Leben. Dennoch befriedigte ſeine Chronik den König nicht, oder vielleicht rückte dieſem die Arbeit zu langſam von der Stelle. Am Schluß des „Rou“ legt der alte Poet voll Unmut die Feder aus der Hand. „Hier möge fortfahren, wer damit beauftragt iſt. Ich ſage dies in Bezug auf Meiſter Beneeit, dem der König dieſes Werk übertragen hat. Wenn der König es ſo befiehlt, muß ich es laſſen und muß ſchweigen.“

Meiſter Beneeit (Benott) de Sainte More, der jüngere Zeitgenoſſe des Meiſter Wace, den er aus der Gunſt des Königs verdrängte, hatte die Augen des Königs nicht allein, ſondern des ganzen ritterlichen Abendlandes auf ſich gezogen durch ſeinen umfangreichen „Trojaroman“ (Roman de Troie, ſ. die Abbildung, S. 125), der alsbald einen Beifall fand, wie ihn ſelbſt die Romane Chriſtians von Troyes nicht erreicht haben.

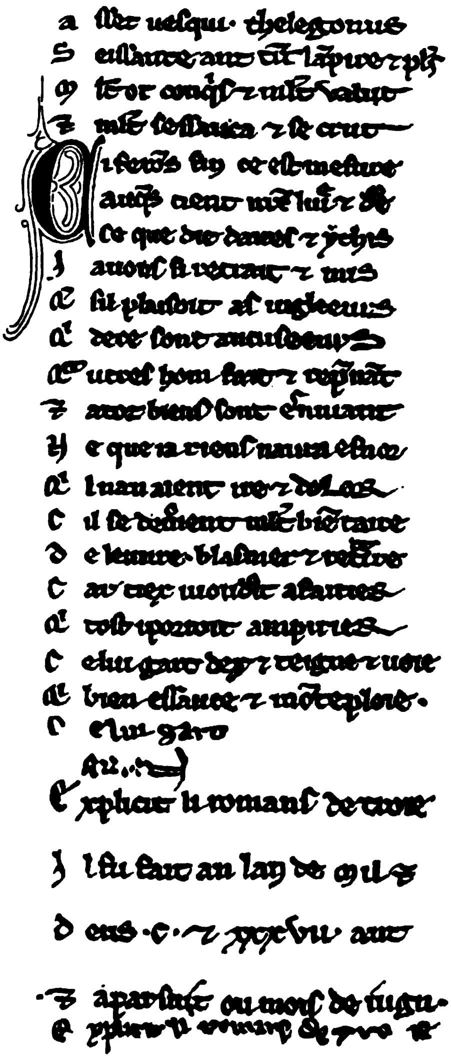
Die Homeriſchen Gedichte waren dem Mittelalter faſt nur dem Namen nach bekannt. Der Inhalt der „Odyſſee“ war, auf einen ſüdfranzöſiſchen Herrn (Raimon del Bosquet) übertragen, in eine lateiniſche Legende übergegangen (vgl. S. 23), ſonſt faſt unbekannt. Den Inhalt der „Ilias“ las man in den lateiniſchen Berichten des Diktys Cretenſis und des Dares Phrygius. Jener behauptete im griechiſchen Lager, dieſer unter den Troern den Trojakrieg mitgemacht zu haben. Beneeit hat beide Darſtellungen gekannt, jedoch den Dares bevorzugt (obwohl Diktys minder trocken erzählt), weil man die Völker des Abendlandes von den Troern abſtammen ließ

Übertragung der auf S. 125 ſtehenden Handſchrift:

Assez uesqui Thelegonus.	Lange lebte Telegonus.
Seissante anz tint lampire *et* plus.	Sechzig Jahre hielt er das Reich und länger.
Mout ot conquis *et* mout valut,	Viel hatte er erobert, und viel Nutzen ſtiftete er,
Et mout s'essauça *et* se crut.	Und ſehr erhöhte und förderte er ſich.
Ci ferons fin, ce est mesure.	Hier werden wir ſchließen, das gehört ſich.
Auques tient nostre liure et dure.	Einigen Inhalt und Umfang hat unſer Buch.
Ce que dit Daires *et* Ythis	Was Daires (d. h. Dares) und Ythis (d. h. Diktys) ſagen,
J auons si retrait *et* mis,	Haben wir darin ſo erzählt und angebracht,
Que, s'il plaisoit as iugleeurs,	Daß, wenn es den Spielleuten ſo beliebte,
Qui de ce sont ancuseeurs,	Die das anſchwärzen
Qu'autres hom fait, *et* reprenant	Und tadeln, was ein andrer Menſch thut,
Et a toz biens sont esnuiant,	Und auf alle Vorteile neidiſch ſind,
Ne que ia riens n'aura esnor	Wie denn nie etwas Ehre haben wird,
Qu'il n'an aient ire *et* dolor,	Ohne daß ſie Ärger und Schmerz darob empfinden,
Cil se deuroient mout bien taire	Sie wohl daran thäten, zu unterlaſſen,
De l'euure blasmer *et* retraire.	Das Werk zu tadeln und zu ſchmähen.
Car tiex i uoudroit afaitier	Denn mancher möchte daran verbeſſern,
Qui tost i porroit ampirier.	Der raſch daran verſchlechtern könnte.
Celui gart dex *et* teigne *et* uoie,	Den ſchütze und erhalte und ſehe Gott,
Qui bien essauce et monteploie.	Der Gutes fördert und vermehrt.
Celui gart	Amen.
ameN	Es ſchließt der Trojaroman.
Explicit li Romans de Troie	Er wurde hergeſtellt im Jahre Tauſend und
Il fu fait an l'an de mil *et*	Zweihundertundſiebenunddreißig Jahre
Deus. c. et xxxvii anz	Und vollendet im Monat Juni.
Et aparsuiz ou mois de iugn.	Es ſchließt der Trojaroman.
Explicit li Romans de Troie.	

(ſo die Normannen von Antenor) und infolgedeſſen in der dürren Erzählung des Dares den Standpunkt der eigenen Vorfahren eingenommen glaubte. Daher wird auch Hektor mit größerer Anteilnahme behandelt als Achill. Beneeit hat aus dieſen dürftigen Quellen eine überaus eingehende, lebensvolle und farbenreiche Darſtellung zu geſtalten gewußt und verdient damit unſere volle Bewunderung. Daß er freilich das Latein nicht mit unfehlbarer Sicherheit beherrſchte, kann man z. B. daran ſehen, daß er das „Cornelius Nepos Sallustio suo" über dem Widmungsbrief des Dares mit „Cornelius der Neffe des Salluſt" übertrug. Beneeit hat ſein Werk der von ihm hochgeprieſenen Königin Eleonore gewidmet.

Beneeits Werk umfaßt über 30,000 Verszeilen. Auf dieſen Umfang hat er es freilich nicht nur durch breite und überall ins Einzelne gehende Ausführung des in den Quellen gegebenen Stoffes gebracht, ſondern durch Einſchaltung einer ausführlichen Liebesepiſode, die ſeine eigene Schöpfung iſt: der Liebe des Troilus zu Briſeis, der Tochter des Kalchas, die zur Auswechſelung des gefangenen Troers Antenor den Griechen übergeben und ſo von dem Geliebten getrennt wird. Beneeit hat auf dieſe Epiſode beſondere Sorgfalt verwendet, und gerade auf ihr ſcheint die große Beliebtheit des Trojaromans weſentlich zu beruhen. Ein Beweis für dieſe Beliebtheit iſt das engliſche Wort pander (Kuppler). Noch heute ganz gebräuchlich, geht es auf den Namen einer Perſon Beneeits (Pandarus) zurück. Es hätte nicht gebildet werden können, wenn die Bekanntſchaft mit dem Roman nicht hätte allgemein vorausgeſetzt werden dürfen. Der Roman ging in die verſchiedenen mittelalterlichen Litteraturen über. In die deutſche führte ihn Herbort von Fritzlar um 1200 und nochmals Konrad von Würzburg um 1280 ein. Ja ſelbſt in lateiniſche Proſa wurde er übertragen von Guido von Colonna, Richter in Meſſina, der ſein Werk 1287 zum Abſchluß brachte und damit aufs neue bedeutenden Erfolg erzielte. Die Liebesepiſode des franzöſiſchen Romans hat ſo großen Anklang gefunden, daß ſich Boccaccio, Chaucer und Shakeſpeare an ihrer Darſtellung verſuchten.



Der Schluß des „Roman de Troie" von Beneeit de Sainte More. Nach der Handſchrift vom Jahre 1287, in der Arſenalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 124.

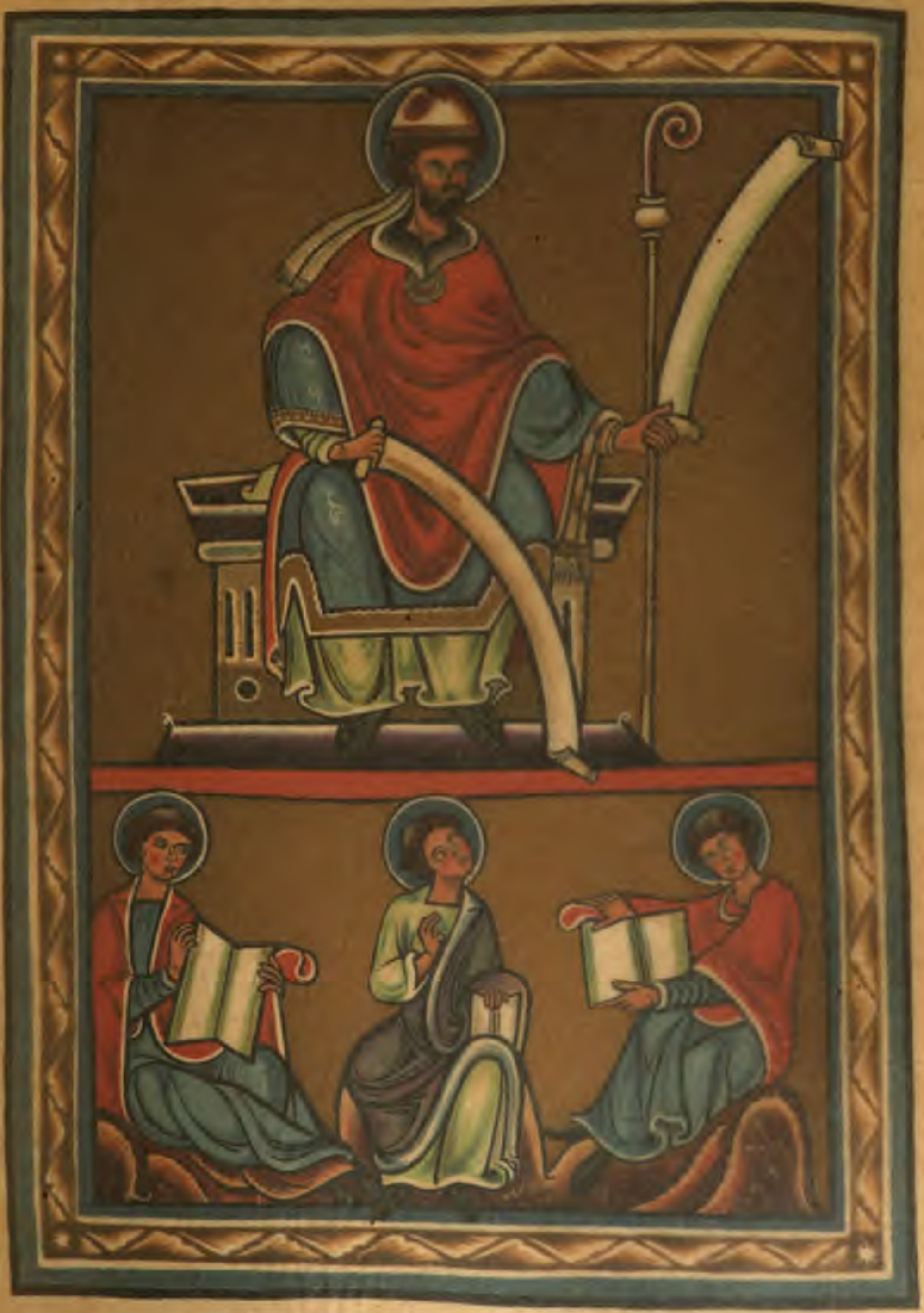
Über das Leben Beneeits ſind wir noch weit ſchlechter als über Waces Leben unterrichtet. Er nennt ſich ſelbſt Beneeit de Sainte More. Hiernach ſcheint er aus Sainte-Maure bei Tours gebürtig geweſen zu ſein. Die Touraine gehörte zu Heinrichs II. Beſitzungen auf dem Feſtlande; Beneeit hat auch zu Frankreich geringe Zuneigung.

Beneeits zweites Werk iſt die von Wace am Schluß des „Rou“ erwähnte Normannenchronik. Sie iſt noch umfangreicher als der Trojaroman, führt aber auch die Geſchichte Englands weiter als Wace, nämlich bis zum Tode Heinrichs I. (1135). Seine Hauptquellen ſind wie die Waces Dudo und Wilhelm von Jumièges; daneben ſtand ihm, als er vor 1174 ſeine Chronik begann, bereits der erſte Teil von Waces „Rou“ zur Verfügung; doch hat er auch Waces zweiten Teil zuweilen als Quelle verwertet. Beneeit hat ſowohl in die Chronik als auch ſchon in den Trojaroman eine Erdbeſchreibung eingeſchaltet, die auf Iſidor beruht.

Eine kürzere, mit der erwähnten gleichzeitige Chronik behandelt ein Ereignis aus der Regierungszeit Heinrichs II., den Feldzug gegen König Wilhelm den Löwen von Schottland 1173—74. König Wilhelm hatte ſich mit Heinrichs Feinden in Frankreich ins Einvernehmen geſetzt, mit den drei älteſten Söhnen Heinrichs und den ſüdfranzöſiſchen Großen. Als dieſe ſich im Jahre 1173 gegen den König empörten, fiel gleichzeitig Wilhelm mit Heeresmacht in Northumberland ein. Der Krieg lief für Heinrich günſtig aus. An demſelben Tage (13. Juli 1174), an welchem Heinrich für die Ermordung Beckets Buße that, indem er ſich vor den Gebeinen des Heiligen Peitſchenhiebe geben ließ, wurde Wilhelm der Löwe bei Alnwick beſiegt und gefangen. Heinrich hatte einen gelehrten Kleriker auf den Kriegsſchauplatz entſandt, der die Ereigniſſe aus nächſter Nähe beobachten ſollte, den Jordan Fantoſme.

Jordan, aus England gebürtig, hatte in Frankreich die Vorleſungen des berühmten Gilbert de la Porrée beſucht. Gilbert, ſelbſt ein Schüler Bernhards von Chartres, war ein Hauptvertreter des Realismus. Sein Stil iſt voll geſuchter Dunkelheiten; doch wurde ſein Kommentar zu Boëthius derartig geſchätzt, daß die Zeitgenoſſen ihn einen zweiten Boëthius nannten. Sein bedeutendſtes Werk ſind die „Sex principia“ (Sechs Prinzipien), das einzige mittelalterliche Werk, das man neben der „Isagoge“ des Porphyrius und den Schriften des Ariſtoteles der ſogenannten „Ars minor“ (d. h. dem zur Einführung in die Philoſophie beſtimmten Vorleſungskreis) zu Grunde legte. Gilbert, 1125—41 Kanzler zu Chartres, ſtarb 1154 als Biſchof von Poitiers. Seinen moraliſchen Ernſt möge eine Anekdote charakteriſieren. Als die üppige Eleonore den Wunſch geäußert hatte, von Gilberts ſchlanken Händen umfaßt zu werden, ſoll er ungalant erwidert haben: „Womit ſollte ich nachher eſſen?“ Ein koſtbares Bild einer Handſchrift von Saint-Amand zeigt Gilbert mit feierlichem Ernſt dozierend, zu ſeinen Füßen Fantoſme, Ivo von Chartres (doch nicht der berühmte), Johannes Beleth (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Gilbert de la Porrée und drei ſeiner Schüler“). Fantoſme iſt hier offenbar wegen ſeiner ſcholaſtiſchen Gelehrſamkeit aufgenommen. Daß er großen Anſehens in England genoß, ſehen wir an dem Vertrauensposten, den er in der Nähe des gewaltigen Biſchofs Heinrich von Blois (geſtorben 1171) in Wincheſter ſchon vor 1160 bekleidete. Er war deſſen Kanzler und ſcheint die Aufſicht über die Schulen gehabt zu haben. Wenigſtens hat er einen Magiſter gemaßregelt, der unbefugterweiſe unterrichtet hatte und ſich dann beſchwerte. Der Streit, in dem Johann von Salisbury ſich für Fantoſme entſchied, wurde bis vor den Papſt gebracht.

Für uns iſt es nun eine merkwürdige Erſcheinung, daß dieſer gelehrte Scholaſtiker die Feder ergreifen muß, um ganz im Ton einer Chanſon de geſte den ſchottiſchen Feldzug zu beſchreiben. Er erzählt lebhaft und anſchaulich, indem er ſeine Laiſſen je nach dem Charakter der geſchilderten Szene aus kürzeren oder längeren Verſen beſtehen läßt. Sein Hauptvers iſt der Vierzehnſilbler, der in den eigentlichen Chanſons de geſte nicht vorkommt. In einer längeren



Gilbert de la Porrée und drei seiner Schüler.

Nach einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes.

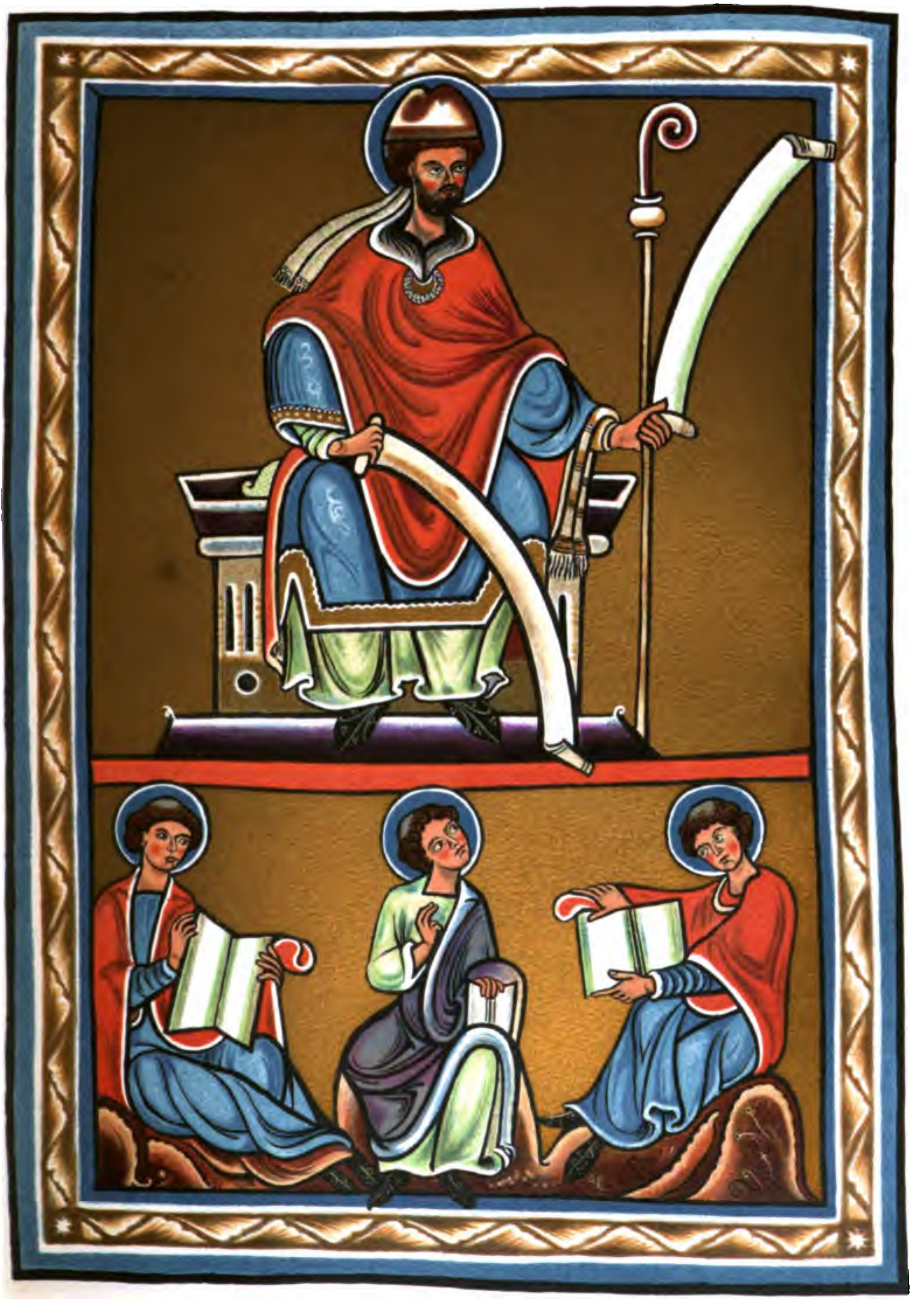
gebürtig geweſen zu ſein. Die Touraine gehörte zu Heinrichs II. Beſitzungen auf d[illegible]lande; Beneeit hat auch zu Frankreich geringe Zuneigung.

Beneeits zweites Werk iſt die von Wace am Schluß des „Rou“ erwähnte Nor[illegible]chronik. Sie iſt noch umfangreicher als der Trojaroman, führt aber auch die Ge[illegible]lands weiter als Wace, nämlich bis zum Tode Heinrichs I. (1135). Seine Hauptquellen [illegible] die Waces Dudo und Wilhelm von Jumièges; daneben ſtand ihm, als er vor 1174 ſeine [illegible] begann, bereits der erſte Teil von [illegible] zur Verfügung; doch hat er auch Waces [illegible] Teil zuweilen als Quelle [illegible]. [illegible] ſowohl in die Chronik als auch ſchon in [illegible] Trojaroman eine [illegible], die auf Iſidor beruht.

Eine kürzere, mit [illegible] Chronik behandelt ein Ereignis aus der [illegible]gierungszeit Heinrichs II. [illegible] König Wilhelm den Löwen von Schottland 1173—74 [illegible] Heinrichs Feinden in Frankreich ins [illegible]nehmen geſetzt, [illegible] und den ſüdfranzöſiſchen Großen [illegible] dieſe ſich im Jahre [illegible] fiel gleichzeitig Wilhelm mit Heer [illegible] in Northumberland ein. [illegible] günſtig aus. An demſelben Tage (12. Juli 1174), an welchem [illegible] Beckets Buße that, indem er ſich [illegible] Gebeinen des Heiligen [illegible] ließ, wurde Wilhelm der Löwe bei Alnwick [illegible] und gefangen. Heinrich hatte einen [illegible] Kleriker auf den Kriegsſchauplatz entſandt, [illegible] Ereigniſſe aus nächſter Nähe beobachten ſollte, den Jordan Fantoſme.

Jordan, aus England gebürtig, hatte in Frankreich die Vorleſungen des berühm[illegible]bert de la Porrée beſucht. Gilbert, ſelbſt ein Schüler Bernhards von Chartres, war ein [illegible]vertreter des Realismus. Sein Stil iſt voll geſuchter Dunkelheiten; doch wurde ſein K[illegible] zu Boëthius derartig geſchätzt, daß die Zeitgenoſſen ihn einen zweiten Boëthius nannten. [illegible] bedeutendſtes Werk ſind die „Sex principia“ (Sechs Prinzipien), das einzige mittelalterliche [illegible], das man neben der „Isagoge“ des Porphyrius und den Schriften des Ariſtoteles der ſo[illegible] „Ars minor“ (d. h. dem zur Einführung in die Philoſophie beſtimmten Vorleſungsſtoff) zu Grunde legte. Gilbert, 1125—41 Kanzler zu Chartres, ſtarb 1154 als Biſchof von [illegible]. Seinen moraliſchen Ernſt möge eine Anekdote charakteriſieren. Als die üppige [illegible] Wunſch geäußert hatte, von Gilberts ſchlanken Händen umfaßt zu werden, ſoll er [illegible] erwidert haben: „Womit ſollte ich nachher eſſen?“ Ein koſtbares Bild einer Handſchrift [illegible] Saint-Amand zeigt Gilbert mit feierlichem Ernſt dozierend, zu ſeinen Füßen Fantoſme, [illegible] Chartres (doch nicht der berühmte), Johannes Beleth (ſ. die beigeheftete farbige Tafel [illegible] de la Porrée und drei ſeiner Schüler“). Fantoſme iſt hier offenbar wegen ſeiner [illegible] Gelehrſamkeit aufgenommen. Daß er großen Anſehens in England genoß, ſehen wir [illegible] Vertrauenspoſten, den er in der Nähe des gewaltigen Biſchofs Heinrich von Blois [illegible] 1171) in Wincheſter ſchon vor 1160 bekleidete. Er war deſſen Kanzler und ſcheint die [illegible] über die Schulen gehabt zu haben. Wenigſtens hat er einen Magiſter gemaßregelt, [illegible] befugterweiſe unterrichtet hatte und ſich dann beſchwerte. Der Streit, in dem Jo[illegible] Salisbury ſich für Fantoſme entſchied, wurde bis vor den Papſt gebracht.

Für uns iſt es nun eine merkwürdige Erſcheinung, daß dieſer gelehrte Schola[illegible] Feder ergreifen muß, um [illegible] im Ton einer Chanſon de geſte den ſchottiſchen Feldzug zu b[illegible]ben. Er erzählt lebendig und anſchaulich, indem er ſeine Laiſſen je nach dem Charakter [illegible]ſchilderten Szene aus kürzeren oder längeren Verſen beſtehen läßt. Sein Hauptvers [illegible] Vierzehnſilbler, der in den eigentlichen Chanſons de geſte nicht vorkommt. In einer [illegible]



Gilbert de la Porrée und drei seiner Schüler.

Nach einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes.

Partie hat er ſich des Zwölfſilblers bedient. Die lebhafte Kampfſchilderung kleidet er in Zehnſilbler, die triumphierende Siegesbotſchaft in Sechzehnſilbler. Einen ähnlichen Wechſel des Versmaßes hatte ſchon um die Mitte des Jahrhunderts Helie, ein Überſetzer der „Disticha Catonis“, angewandt; doch war ſeine Dichtung nicht in Laiſſen abgefaßt. Fantoſme iſt einer der älteſten unter den anglonormanniſchen Dichtern, die ſich mit dem Vers gewiſſe auf dem Feſtland verpönte Freiheiten nahmen. Insbeſondere gehört dahin die Freiheit, Versglied oder Vers um eine Silbe zu verkürzen, ſo daß der dreiſilbige Vers mit dem vierſilbigen, der fünfſilbige mit dem ſechsſilbigen u. ſ. f. in buntem Wechſel gebraucht werden darf.

Dieſe Chronik iſt das älteſte Werk, das zeitgenöſſiſche Begebenheiten in franzöſiſcher Sprache erzählt, wenn von der verlorenen Chronik Davids, welche die Geſchichte Heinrichs I. behandelte, abgeſehen wird. Ein Ereignis anderer Art hat nicht weniger als drei franzöſiſche Reimchroniken hervorgerufen. Heinrich hatte ſich mit dem erſten Engländer, der ſeit der normanniſchen Herrſchaft in ein hohes Amt kam, den er ſelbſt in dieſe Stellung gebracht hatte, Erzbiſchof Thomas Becket, über die Kompetenzabgrenzung der geiſtlichen und weltlichen Gerichtsbarkeit nicht einigen können. Da erfüllte die That einiger Ritter des Königs, die den Erzbiſchof am Altar der Kathedrale von Canterbury am 29. Dezember 1170 ermordeten, das ganze Abendland mit Entſetzen.

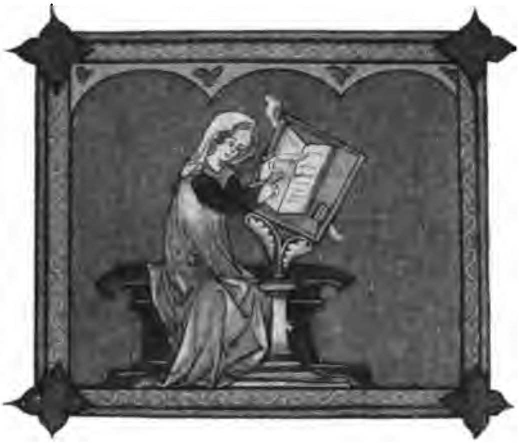
Der erſte und zugleich hervorragendſte, der die vorhergegangenen Ereigniſſe und den Märtyrertod des Heiligen erzählte, war ein Franzoſe aus Pont-Sainte-Maxence (Département Oiſe), Namens **Garnier**. Er hatte in ſeiner Heimat Thomas, der damals noch weltlicher Kanzler war, in Kriegsrüſtung geſehen und vollendete im Jahre 1174 das Leben des Heiligen in Canterbury an dem Grabe, zu welchem zahlreiche Pilger wallfahrteten. „Die Genauigkeit, mit welcher er den Dom, die Stadt und die Umgegend von Canterbury beſchreibt, erregt heute noch Erſtaunen, wenn man mit Hilfe ſeines Werkes die einzelnen Plätze beſucht.“ (Pauli.) Daß das Werk eine wichtige Geſchichtsquelle iſt, läßt ſich denken, da der Verfaſſer an dem Sitze des Erzbiſchofs die auf dieſen bezüglichen Nachrichten noch in friſcher Erinnerung fand. Es iſt aber auch nach ſeiner Darſtellung, nach der geiſtigen Kraft ſeines Verfaſſers ein bedeutendes Werk. Die ſchwierigen Fragen über die Abgrenzung der geiſtlichen und weltlichen Macht im Lehensweſen und in der Gerichtsbarkeit werden von Garnier mit einer Klarheit und Schärfe dargelegt, die uns in Erſtaunen ſetzen. Das Gedicht beſteht aus fünfzeiligen Strophen, gleich dem alten Alexiuslied (vgl. S. 102), nur daß der Vers der Strophe nicht der Zehnſilbler, ſondern der Alexandriner iſt und der volle Reim angewandt wird. Der Dichter iſt ſich vollkommen bewußt, daß er das Franzöſiſche korrekter handhabt als ſeine anglonormanniſche Umgebung. Pont-Sainte-Maxence liegt noch auf dem Gebiete des Franciſchen, und die Dichtung iſt unter den gereimten Werken in dieſer Mundart eins der älteſten.

Die beiden anderen Lebensbeſchreibungen des Thomas ſind minder hervorragend. Beide ſind nach ihrer Sprache von Anglonormannen verfaßt. Das eine iſt von Beneeit, Mönch zu Saint-Albans, in der ſogenannten Schweifreimſtrophe aabccb abgefaßt; bei Beneeit ſind a und c Achtſilbler, b Vierſilbler mit den vorhin bei Fantoſme erwähnten anglonormanniſchen Freiheiten. Das andere Gedicht iſt uns nur in Bruchſtücken erhalten und, da es den „Quadrilogus“ (1198 oder 1199 entſtanden) als Quelle benutzt, wohl erſt im 13. Jahrhundert verfaßt worden, während jenes noch dem 12. Jahrhundert angehören könnte.

Noch reicher als dieſe hiſtoriſche Litteratur war die nur der **Unterhaltung dienende Litteratur** entwickelt. Hier iſt die älteſte **franzöſiſche Dichterin** zu erwähnen, **Marie de**

France (ſ. Abbild.), ſo genannt, weil ſie in England, wahrſcheinlich in London, lebte, aber aus dem Königreich Frankreich gebürtig war. Ihr erſtes Werk war eine Sammlung von zwölf Lais (Lais), novellenartig behandelten Märchenſtoffen, welche die Dichterin mit einer rührenden Anteilnahme an den auftretenden Perſonen und mit feinen, der Wirklichkeit abgelauſchten Zügen lebensvoll dargeſtellt hat. Dieſe von W. Hertz mit Meiſterſchaft ins Deutſche überſetzten Erzählungen gehören zu dem Beſten, was die altfranzöſiſche Litteratur hervorgebracht hat.

Da iſt die Geſchichte von der Eſche, die an die Erzählung von der geduldigen Griſeldis erinnert; die Geſchichte von dem Ritter Lanval, der die allerſchönſte Fee zur Liebſten hat, aber das Gebot übertritt, ſeine Liebe geheim zu halten; die Geſchichte von dem Knaben, der die Königstochter den Berg hinauftragen muß, um ſie zu erringen, und oben tot zuſammenbricht, weshalb der Berg bei Pitres an der Seine noch heute der Berg der beiden Liebenden heißt; das Märchen vom blauen Vogel (Yonec); die Geſchichte von Eliduc, die von einem andern Dichter (Gautier d'Arras) zu einem Roman ausgeſponnen wurde.



Marie de France. Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Arſenalbibliothek zu Paris.

Das „Buch der Lais“ iſt einem König gewidmet, der nicht genannt wird, unter dem wir aber Heinrich II. vermuten dürfen. Die Beliebtheit dieſer Lais bezeugt außer einer norwegiſchen Überſetzung, die uns erhalten iſt, Denis Piramus im „Leben des heiligen Edmund“. Da erwähnt er neben „Partenopeus“ als an den glänzenden Höfen beliebt die Lais der dame Marie; ſie werde deswegen ſehr gerühmt und ſei beliebt bei Grafen, Baronen und Rittern; aber auch der Geſchmack der Damenwelt ſei ganz und gar von ihr getroffen worden.

Maries zweites Werk iſt die einem anglonormanniſchen Grafen gewidmete Fabelſammlung „Äſop“ (Esope) mit Nutzanwendungen. Auch hier zeigt ſich die Dichterin als gute Beobachterin, von großem Ernſt erfüllt. Sie läßt es ſich beſonders angelegen ſein, den Reichen und Mächtigen gegenüber die Sache der Armen und Gedrückten zu führen. So heißt es am Schluſſe einer Fabel:

Das iſt der mächt'gen Räuber Brauch,
Der Vizgrafen, der Richter auch:
Den man in ihre Hut geſtellt,
Betrügen ſie um Geld und Feld,
Ziehn ihn durch Tücke vors Gericht;
Dann bringen ſie den armen Wicht
Um Fell und Fleiſch, um Hab' und Gut,
So wie der Wolf dem Lämmlein thut.

Wenn Marie in ihrem erſten Buche kymriſchen Quellen, im zweiten einer uns nicht erhaltenen engliſchen Quelle folgte, ſo hat ſie für ein drittes, kürzeres Gedicht, vom „Fegefeuer des Patricius“ (l'Espurgatoire seint Patriz), den lateiniſchen Traktat des Heinrich von Saltrey vor ſich gehabt, der nicht vor 1185 verfaßt iſt. Dieſes Gedicht der Marie könnte erſt nach dem Tode König Heinrichs II. entſtanden ſein.

Marie de France erwähnt ein Buch von Triſtan, das bereits die Geſchichte der beiden Liebenden bis zu deren Tode erzählt. Am vollendetſten aber iſt der Stoff von dem Dichter Thomas behandelt worden, einem Zeitgenoſſen der Dichterin, der ſich zwar durch einige leiſe Züge als Anglonormannen verrät, jedoch ein nicht nur ſtiliſtiſch höchſt gewandtes, ſondern auch in den Lauten nahezu feſtländiſch korrektes Franzöſiſch ſchreibt.

Das Unglück hat es gewollt, daß von der mit Recht bewunderten Dichtung des Thomas keine vollſtändige Handſchrift auf uns gekommen iſt. Wir haben von fünf verſchiedenen Handſchriften Bruchſtücke, die jedoch nicht ausreichen würden, um uns eine Idee von dem Werk zu geben, wenn wir nicht wenigſtens ſeinen Inhalt aus drei Nachahmungen in fremden Sprachen entnehmen könnten: der deutſchen aus den erſten Jahren des 13. Jahrhunderts von Gottfried von Straßburg, einem Thomas wahrhaft geiſtesverwandten Dichter, der norwegiſchen Proſa des Mönches Robert von den Orkneys (von 1226), die dem franzöſiſchen Original am getreueſten folgt, und der ziemlich freien engliſchen Nachdichtung „Sir Tristrem". Gottfrieds Übertragung fehlt der Schluß, der uns aber franzöſiſch erhalten iſt.

Der Vater des Helden iſt ein mächtiger Herr im Lande Armenia (d. h. Aremorica, die Bretagne). Er vermählt ſich mit der Schweſter des Königs Marke von Cornwall und fällt im erſten Jahr ſeiner Ehe in einer Schlacht. Seine Frau gebiert einen Knaben und ſtirbt. Der treue Marſchall Roald nennt den Knaben Triſtran und läßt ihm durch einen Meiſter eine ritterliche Ausbildung geben. Als er vierzehn Jahre alt iſt, beſucht er ein norwegiſches Handelsſchiff, das plötzlich mit ihm abfährt, ihn aber während eines Sturmes an der Küſte von Cornwall ausſetzt. Dort kommt er an den Hof ſeines Oheims Marke nach Tintajol, wo er bald durch ſeine Gewandtheit in den Künſten der Jagd, in der Beherrſchung der Sprachen und im Harfenſpiel allgemeine Bewunderung erregt. Roald, der ſeinen Pflegeſohn ſucht, findet ihn an Markes Hof und offenbart ihm ſeine Abkunft. Triſtran wird zum Ritter geſchlagen und zieht nach Armenia, um an dem Herzog Morgan, der den Tod ſeines Vaters verſchuldet hat, Rache zu nehmen. Als er dies vollbracht hat und nach Cornwall zurückkehrt, erfährt er, daß ein gewaltiger Held aus Irland eingetroffen iſt, der Morholt genannt, um einen Tribut in Empfang zu nehmen. Um dies zu verhindern, tritt Triſtran ihm im Zweikampf gegenüber und tötet ihn; die Leiche wird von den Iren nach ihrem Land geſchafft. Morholts Schweſter, die Königin Iſolt, flucht dem Mörder; ſie zieht einen Splitter von Triſtrans Schwert, der noch in dem Kopf der Leiche ſteckt, heraus und hebt ihn auf. Auch Triſtran aber iſt ſchwer verwundet worden, mit einer vergifteten Waffe; die Kunſt der corniſchen Ärzte kann ihm nicht helfen. In ſeiner Verzweiflung läßt er ſich mit ſeiner Harfe in ein Schiff tragen; nur acht Schiffsleute begleiten ihn. Er nimmt den Namen Trantris an und wird vom Sturm an die iriſche Küſte getrieben. Er findet in Dublin Aufnahme und wird bald wegen ſeines Harfenſpiels ſo bewundert, daß die Königstochter Iſolt ihn bittet, ſie in dieſer Kunſt zu unterrichten. Die alte Königin Iſolt aber iſt eine große Heilkünſtlerin; ſie nimmt ſich des armen Harfners an und heilt die Wunden, deren Urſprung ſie nicht kennt. Dann aber kehrt er, da er erkannt zu werden fürchtet, nach Cornwall zurück.

In der Folge reden Marke ſeine Großen zu, er möge ſich eine Gattin auswählen, und empfehlen ihm die iriſche Prinzeſſin Iſolt. Er ſendet Triſtran als Brautwerber hinüber. Dieſer wagt die Werbung nicht ſogleich anzubringen und verweilt eine Zeitlang in Dublin. Obwohl er aber von Iſolt durch jenen Splitter ſeines Schwertes als Mörder ihres Oheims Morholt erkannt wird, darf er, als er die Gegend von einem gefährlichen Drachen befreit hat, ſeine Werbung wagen, erhält die Hand der Iſolt für ſeinen Oheim Marke und tritt mit ihr und ſeinen Leuten die Reiſe nach England an. Vor der Abfahrt braut die zauberkundige alte Königin Iſolt aus allerlei Kräutern einen Liebestrank. Sie gibt dieſen Trank der Zofe ihrer Tochter, Branguien, und weiſt ſie an, ihn vor der Hochzeitsnacht Marke und Iſolt trinken zu laſſen. Bei der Überfahrt im Schiffe aber geſchieht es, während Branguien hinausgegangen iſt, daß aus Verſehen Iſolt und Triſtran von dem Tranke trinken. Bis dahin hatte Iſolt den Triſtran im ſtillen gehaßt, weil er ihren Oheim getötet hatte; jetzt iſt auf einmal der Haß in Liebe verwandelt, und die Wirkung des Trankes iſt ſo ſtark, daß die beiden alles vergeſſen, was ſie Marke und der guten Sitte ſchuldig ſind. Doch ſind ſie klug genug, heimlich zu verfahren und nur Branguien in das Geheimnis einzuweihen, die, da ſie den Trank nicht gehütet hat, einen Teil der Schuld trägt.

Das Schiff landet, und die Hochzeit findet ſtatt. Da Iſolt ein ſchlechtes Gewiſſen hat, bittet ſie Branguien, in der erſten Nacht ihre Stelle bei Marke einzunehmen. Triſtran kann als des Königs Neffe mit der Königin ungehindert verkehren, ohne daß dies irgend jemand auffällt. Es folgt dann eine Erzählung, wie Marke ſo ſchwach iſt, daß er einem Iren Iſolt als Belohnung für ſein Harfenſpiel überläßt, während Triſtran ſie zurückgewinnt, eine Szene, die der Geſchichte vom Orpheus nachgeahmt ſcheint (ſ. die Abbildung, S. 114). Bald aber entſtehen dennoch Gerüchte, daß die Königin mit dem Neffen des

Königs vertrauter ſtehe, als erlaubt ſei. Verſchiedene Umſtände laſſen auch Marke ſchließlich Verdacht ſchöpfen, und er will, daß Iſolt vor Gericht geſtellt werde, einen Reinigungseid leiſte und durch das Anfaſſen eines glühenden Eiſens ihre Unſchuld darthue. Iſolt aber veranlaßt Triſtran, in ärmlicher Kleidung an einer Furt des Fluſſes zu warten, und läßt ſich dann von ihm hinübertragen, ſo daß ſie mit gutem Gewiſſen beſchwören kann, kein Mann habe ſie je in die Arme geſchloſſen als ihr Gemahl und jener Bettler, der ſie ſoeben durch den Fluß getragen. Trotzdem muß ſich zunächſt Triſtran in ein fernes Land begeben, dann wird ſowohl er als Iſolt verbannt, und endlich muß Triſtran allein aufs neue in die Verbannung gehen. Er begibt ſich nach der Bretagne, wo er mit dem Sohn des Herzogs, Kaerdin, Freundſchaft ſchließt und deſſen ſchöne Schweſter Iſolt kennen lernt. Da er Liebeslieder dichtet und den Namen Iſolt im Refrain anbringt, glaubt Kaerdin, er ſei in ſeine Schweſter verliebt, und gibt ſie ihm zur Gattin; doch lebt Triſtran mit ihr ohne Neigung und ohne Gemeinſchaft. Durch einen Zufall erfährt Kaerdin, wie kühl ſeine Schweſter von Triſtran behandelt wird. Er ſtellt dieſen zur Rede und wird von ihm in das Geheimnis eingeweiht. Sie beſuchen dann Markes Hof, wo Triſtran mit Iſolt und gleichzeitig Kaerdin mit Branguien eine Zuſammenkunft hat. Verraten, entfliehen die beiden Freunde. Triſtran kehrt zurück, um als Bettler an der Kirchthür Iſolt zu ſehen. Sie wirft ihm auch ihren Ring in den Becher, den er ihr hinhält; er muß dann aber unter den Stufen einer Halle ein elendes Daſein friſten, bis es ihm gelingt, noch einmal mit der Königin zuſammen zu ſein. Dann kehren die beiden Ritter zu Schiff nach der Bretagne zurück. Da bittet ein anderer Triſtran, genannt der Zwerg, Triſtran um Hilfe gegen ſeine Feinde, und in dem Kampf wird Triſtran der Held durch ein vergiftetes Schwert verwundet. Er kann nur geneſen, wenn ſeine frühere Geliebte, die Königin Iſolt, ihn heilen will. Kaerdin macht ſich daher auf und bewegt auch die Königin zur Überfahrt. Ein weißes Segel kündigt das Gelingen ſeiner Sendung an, aber Triſtrans Gattin, von Eiferſucht getrieben, nennt das Segel ſchwarz, und der Held ſtirbt.

Am Schluß folgt ein anſprechender Epilog, in welchem Thomas ſein Werk den Verliebten widmet:

Von Thomas' Buch iſt hier der Schluß.
Jedem Verliebten gilt ſein Gruß:
Ob er in ſüßem Hoffen ſchwebt,
Von Neid erbleicht, vor Ingrimm bebt,
Ob wonneberauſcht, ob gramverſtimmt,
Jedwedem, der die Mär' vernimmt.
Traf ich's nicht allen nach Begehr,
Bemüht' ich mich darum doch ſehr
Und ging getreu der Wahrheit nach,
Wie ich im Anfang es verſprach,

Wie Form und Inhalt mir erſchienen,
Daß ſie als Vorbild möchten dienen,
Daß mir's geläng', das Werk zu ſchmücken,
Und manche Stelle mit Entzücken
Die Liebenden durchſchaure,
In der Erinnrung daure.
Ein Tröſter mög' das Büchlein ſein
Bei Herzweh und bei Zweifelspein,
Bei Untreu, Unbill, Traurigkeit,
Jedweder Art von Liebesleid.

Thomas iſt wahrſcheinlich der erſte franzöſiſche Dichter, der die ritterliche Liebe ſchildert, und er ſchildert ſie in ihrer verderblichen Schönheit, mit ihren verzehrenden Wonnen, ihrem herzzerreißenden und herzerhebenden Weh. Er ſchildert ſie, wie ſie mit elementarer Gewalt über die Kreatur hereinbricht, ſie mit dämoniſchem Zwang unterwirft, mit zerſtörender Flamme durchglüht. Jeder Gedanke Triſtrans muß ſich ſeiner Liebe unterordnen, die für ihn den alldurchdringenden Weltäther bildet. Kein Opfer ſcheint ihm zu groß, das er ſeiner Liebe bringt. Er nimmt durch Entſtellungen die Geſtalt eines Bettlers an, durch Kräuter und Salben das Äußere eines Ausſätzigen. Seine Ehe mit der zweiten Iſolt dient ihm nur als Folie für ſeine Liebe zur erſten. Wie man in ſeinem Herzen einer verſtorbenen Geliebten einen Tempel errichtet, in dem man ihr Bild verehrt, ſo baut Triſtran eine Wunderhalle, worin er das Bildwerk der Iſolt aufſtellt, um heimlich mit ihm reden zu können. So großartig war die Liebe bis dahin noch nie aufgefaßt, ſo gewaltig in ihren Wirkungen noch nie geſchildert worden. Der Umſtand, daß Thomas wahrſcheinlich ein Geiſtlicher geweſen iſt (er ſelbſt ſcheint dies anzudeuten), macht ſeine intime Kenntnis und naturwahre Schilderung der Liebespſychologie nur um ſo pikanter. Auch der Dichter des erſten „Don Juan“ war ein Mönch.

Der ganze Zauber aber wird auf einen Trank zurückgeführt, den die beiden aus Verſehen trinken. Dieſer Zaubertrank iſt kein bloßes Symbol, doch darf daran erinnert werden, daß im Mittelalter oft geſagt wurde, daß man die Schönheit und Liebe mit dem Auge trinke. Und die Wirkung dieſes Trankes erſtreckt ſich über das ganze Leben.

Mit Recht hebt Thomas in dem angeführten Nachwort hervor, daß er auch auf die Form Wert gelegt habe. Mit einer wahren Virtuoſität verſteht er es, die Sprache zu meiſtern, den Ausdruck der Seelenſtimmung anzupaſſen und, was für ſeinen Stil charakteriſtiſch iſt, den Gedanken wechſelnden Ausdruck zu verleihen. Sein deutſcher Überſetzer, Gottfried von Straßburg, zeigt ſich auch hierin ihm verwandt und kann uns mit ſeiner wundervollen Nachdichtung einigermaßen für den Verluſt des Originals entſchädigen.

Für einige Stellen hat Thomas Waces „Brut" (vgl. S. 122) benutzt. Er dürfte auch Gedichte der Troubadours gekannt haben, denn einzelne ſeiner Stellen klingen an dieſe an. Daß er vor 1173 dichtete, ſcheint ſich aus einer Anſpielung zu ergeben, die bereits vor dieſem Jahre bei einem Troubadour vorkommt.

Thomas erwähnt von Verſionen, die von der ſeinen abweichen, nicht nur Sagen, ſondern auch Handſchriften. Sicher jünger als ſeine Dichtung (um 1195) iſt die bereits erwähnte des Berol (vgl. S. 111), der, obwohl er nach ſeiner Sprache ein Dichter des Kontinents, vielleicht der Bretagne iſt, doch die Landſchaften von Cornwall aus eigener Anſchauung zu kennen ſcheint. Ein Vergleich ſeiner Darſtellung mit der des Thomas zeigt manche Unterſchiede. Triſtran heißt bei ihm von Leonois, eine Benennung, an die auch Thomas anſpielt, und die ſowohl auf Lothian im ſüdlichen Schottland, als auf Leon in der Bretagne gehen kann. Marke, der bei Thomas über ganz Britannien herrſcht und ſpäter als Arthur lebt, iſt nach Berol König von Cornwall und Arthurs Zeitgenoſſe. Arthur wird überhaupt bei Thomas nur einmal erwähnt, wie es ſcheint, in Anlehnung an Gaufrids „Historia". Berol hat ihn nebſt Gavain und der Tafelrunde in die Handlung verflochten. Auch hat, wie erwähnt, der Liebestrank, den Berol engliſch lovedris, d. h. lovedrink, benennt, bei ihm nur eine vorübergehende Wirkung, die drei Jahre dauert und dann erliſcht. Der Name Iſolt (ſo Thomas) lautet bei Berol Iſelt oder Iſalt.

Die Verſion Berols ſcheint, wie in Frankreich, auch in Deutſchland weitere Verbreitung als die des Thomas gefunden zu haben: die beiden Fortſetzer Gottfrieds, Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, haben nicht Thomas, ſondern Berol oder ſeiner Darſtellung verwandte Texte zu Grunde gelegt. Hingegen folgt die Fortſetzung eines Niederdeutſchen, von der nur ein Bruchſtück erhalten iſt, wirklich Thomas.

Wir beſitzen außerdem noch den Schluß von Berols Gedicht in einer Proſaauflöſung, die an den langatmigen Proſatriſtran in einer Handſchrift angehängt iſt und daher auch in den älteren Drucken dieſes Romans vorgefunden wird. Hier wird Triſtrans Tod wie bei Thomas erzählt, nur daß er den Todesſtoß mit der vergifteten Lanze von Bedalis erhält, dem Gatten einer Schönen Gargeolain, als er ſie mit ſeinem Schwager, der ſie liebte, zu entführen verſuchte.

Als Verfaſſer zweier größerer Romane iſt Hue de Rotelande (wohl Rudland in Cleveland im nördlichen Yorkſhire) zu nennen. Er nahm die Namen ſeiner Helden aus Statius und nannte den des einen Romans „Hippomedon", den des anderen, der den erſten fortſetzt, „Proteſilaus". In jenem wird die Belagerung von Rouen (1174) erwähnt. Dieſer iſt Gilbert Fitz-Baderon gewidmet, der nach 1165 ſeinem Vater in der Lordſchaft Monmouth folgte und vor 1190 ſtarb. Gilbert hatte eine an franzöſiſchen und lateiniſchen Büchern reiche Bibliothek, die Hue benutzen durfte. Hue lebte in Credenhill bei Hereford.

Hippomedon ſiegt in einem dreitägigen Turnier an jedem Tag in einer anderen Rüſtung und verſchwindet dann, ohne die Hand der Dame la Fiere zu beanſpruchen. Die drei Farben der Rüſtungen: Weiß, Rot, Schwarz, die in der gleichen Weiſe auch im „Cligés“, im Proſa-Lancelot und im „Hue de Tabarie“ vorkommen, bedeuten nach der Auslegung des Dichters Keuſchheit, Glaube, Tod. Im zweiten Teile des Romans tritt der Held in Narrentracht auf und befreit die Heldin aus den Händen eines rohen Bewerbers. Proteſilaus iſt der Sohn des Hippomedon. Sein Bruder Danaus verdrängt ihn nach Hippomedons Tode aus dem väterlichen Erbe; die Abenteuer, durch welche er ſchließlich wieder in den Beſitz desſelben gelangt, bilden den Inhalt des Romans.

Vielleicht an den Hof, ſicher in die Zeit Heinrichs II. darf auch der Dichter Robert de Borron geſetzt werden, dem wir in ſeinem „Joſeph von Arimathia“ einen Graalroman verdanken. Robert de Burun (ſo iſt die anglonormanniſche Schreibung) war ein in Hertfordſhire begüterter Ritter, der in einer undatierten Urkunde zwiſchen 1177 und 1203 mit ſeiner Frau Beatrix und ſeinem Sohn Roger Grundſtücke zu Cockenhatch einem Kloſter ſchenkte und gegen 1186 von König Heinrich II. Belohnungen in Empfang nahm. Daß dieſer Ritter mit unſerem Dichter identiſch iſt, iſt ſehr wahrſcheinlich; denn dieſer gehört in dieſelbe Zeit, war Ritter und ſcheint, wenn wir einer Angabe des freilich nicht ganz zuverläſſigen Proſa-Triſtans trauen dürfen, das von Hertfordſhire nicht allzu ferne Oxford beſucht zu haben.

Robert beginnt ſeinen „Joſeph von Arimathia“, der in kurzen Reimpaaren geſchrieben iſt, mit Chriſti Leidensgeſchichte.

Das Gefäß, deſſen ſich Chriſtus bei der Stiftung des Abendmahls bedient, wird ein Symbol Chriſti und hat ganz ähnliche Schickſale wie Chriſti Leib. Es wird wie Chriſtus dem Pilatus überliefert und von dieſem mit Chriſti Leichnam dem Joſeph von Arimathia übergeben. Chriſti Blut wird darin aufgefangen. Als dann Joſeph von den Juden in einen Turm geworfen worden iſt, erſcheint ihm Chriſtus und überreicht ihm das Gefäß mit den Worten: „Drei Perſonen ſollen nacheinander Hüter dieſes Gefäßes ſein. Du biſt der erſte der drei. Das Abendmahl wird ſymboliſch dein Verfahren bei Chriſti Begräbnis darſtellen.“ Nachdem Joſeph zweiundvierzig Jahre im Gefängnis verbracht hat, wird er bei der Zerſtörung von Jeruſalem daraus befreit. Er wandert mit ſeiner Schweſter, ſeinem Schwager Bron (oder Hebron) und anderen in ein fernes Land. Dort verkündet der Heilige Geiſt Joſeph, er ſolle einen von Bron gefangenen Fiſch vor das heilige Gefäß auf den Tiſch legen und ſich mit ſeinen Gefährten der Gnade, die dem Gefäß innewohne, erfreuen. Es heißt Graal, weil nur die ſeine Nähe empfinden, die es freundlich (en gre) aufnehmen; die nichts davon ſpüren, werden dadurch als ſündhaft erwieſen. Die ſo als ſündhaft Ermittelten ziehen in andere Länder, die Zurückbleibenden, darunter ein gewiſſer Petrus, verſehen täglich um die dritte Stunde, die Zeit der Meſſe, den Dienſt des Graals. Als ſich ein Unwürdiger Namens Moſes auf den leeren Stuhl zur Rechten Joſephs ſetzen will, wird er ſamt dem Stuhl von der Erde verſchlungen. Bron hat zwölf Kinder. Ein Engel verkündet, elf würden heiraten und dem zwölften, der ledig bleiben ſolle, unterthänig ſein. Dieſer (er heißt Alain) zieht mit den Brüdern in ein fremdes Land. Auch Petrus zieht auf eine Botſchaft vom Himmel nach Weſten in die Thäler von Avaron. Ein Engel prophezeit weiter, Bron, der reiche Fiſcher (ſo heißt er, weil er den Fiſch für den erſten Graalsdienſt gefangen hat), ſolle Joſephs Nachfolger als Graalhüter werden und von dieſem die Geheimniſſe des Graals erfahren. Alle ſollen nach Weſten ziehen und Bron Halt machen, wo das Herz es ihm gebietet. Sein Enkel ſei beſtimmt, der letzte Graalshüter zu ſein. Drei Tage nach Petrus macht Bron ſich auf die Reiſe.

Robert ſagt dann, er wolle die Auskunft über die Schickſale Alains, Petrus', Moſes' und Brons ſeinen Leſern einſtweilen ſchuldig bleiben und zunächſt etwas anderes berichten. Er fährt fort: „Damals, als ich ſie mit Herrn Gautier, der von Montbelyal war, in Ruhe erzählte, war die große Geſchichte des Graals noch von niemand erzählt worden.“ Dann aber geht er zu dem neuen Abſchnitt über und erzählt die Geſchichte des Zauberers Merlin bis zu Arthurs Krönung auf Grund von Gaufrid (vgl. S. 109).

Von dieſem „Merlin“ iſt uns nur der Anfang erhalten; doch kennen wir den Inhalt bis zum Schluß aus einer Proſaauflöſung, die außer dem „Joſeph“ den vollſtändigen „Merlin“ umfaßt. Die Szene im Eingang (Chriſtus befreit die Erzväter aus dem Höllenrachen; ſ. die Abbildung, S. 144) knüpft an das Evangelium Nikodemi an.

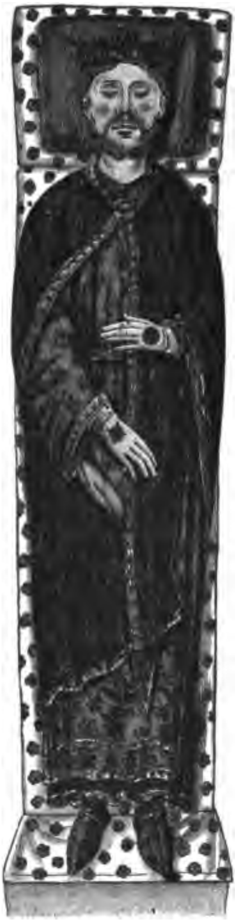
Gautier von Montbéliard, auf den ſich Robert beruft, war zwiſchen 1150 und 1160 geboren, wurde 1183 Nachfolger ſeines Vaters als Graf von Montfaucon und verließ Frankreich 1199, um ins Heilige Land zu ziehen. Er ſtarb 1212 in Cypern. Ob Robert in Frankreich oder in England mit ihm zuſammengeweſen iſt, läßt ſich nicht feſtſtellen.

Graal (provenzaliſch grazal) heißt in den oſtfranzöſiſchen und provenzaliſchen Mundarten eine Mulde. Das Wort kommt vom lateiniſchen gradalis, weil dieſe Mulde eine ſtufenweiſe Anordnung von allerlei Gerichten zugleich ermöglichte, ähnlich unſerem Kabarett. Robert bezeichnet ſo die Abendmahlsſchüſſel, die er mit der Schale, in der Chriſti Blut aufgefangen wird, und mit der den Grabſtein bedeutenden Patina des Meßopfers identifiziert. Benutzt hat er das Evangelium Nikodemi und die Veronikalegende; außerdem die „Gemma animae“ (Der Edelſtein der Seele) des Honorius oder einen ähnlichen Text, der mit dem Meßopfer die Grablegung Chriſti ſymboliſch in Verbindung bringt. Der Fiſch gilt von alters her für ein Symbol Chriſti, und ſo iſt dieſe Darſtellung aus der Verſchmelzung mehrerer legendenhafter Züge zu einem Ganzen hervorgegangen.

Bei dem Graal, ſo wie er hier erſcheint, ſind keltiſche Züge nicht erſichtlich. Nur die Namen Alain und Avaron knüpfen an die Bretagne an. Dieſe Anknüpfung mochte durch den „Merlin“ nahegelegt ſein; denn beide Namen finden ſich bei Gaufrid.

Avaron, gewöhnlich Avalon, die Apfelinſel, nach der Arthur entrückt ſein ſollte, wurde ſchon von dem Hiſtoriker Wilhelm von Malmesbury um 1130—35 mit Glaſtonbury identifiziert, wo man das Grab Arthurs und ſeiner Gattin zeigte, und wohin nach der Angabe desſelben Schriftſtellers Joſeph von Arimathia zwölf chriſtliche Miſſionare geführt hatte. Wahrſcheinlich war es nicht Robert ſelbſt, der an dieſe Sagen anknüpfte, ſondern der Verfaſſer eines verlorenen lateiniſchen Graalbuchs, das Roberts Quelle bildete.

König Heinrich II. ſtarb am 6. Juni 1189 in Chinon, in Frankreich, wo ſeine Wiege geſtanden hatte. Nach einer Regierung voll großer Erfolge, aber auch voll ſchmerzlicher Erfahrungen, war er zuletzt, von ſeinen eigenen Söhnen und von dem König von Frankreich bekriegt, aufs Krankenlager geſunken; er ſoll geſtorben ſein, als er an der Spitze der Liſte der von ihm Abgefallenen den Namen ſeines Sohnes Johann las.



Das Grabmal des Richard Löwenherz in Fontevrault. Nach einer Zeichnung des 17. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Richard Löwenherz (ſ. die nebenſtehende Abbildung), der ihm auf dem Throne folgte, war zwar in England geboren, hatte aber den größten Teil ſeines Lebens als Graf von Poitou und aquitaniſcher Herzog in Südfrankreich verbracht; er war nach Abſtammung, Erziehung und Sprache Franzoſe. Er hatte an der Poeſie der Troubadours Gefallen gefunden und ſich ſelbſt in franzöſiſcher Sprache als Dichter verſucht. Im Jahre 1192 war er im Heiligen Land von dem Herzog Hugo von Burgund in unflätigen Liedern angegriffen worden und hatte in ähnlichem Ton darauf geantwortet; doch erfahren wir hiervon nur aus dem Bericht einer Chronik. Auch die beiden erhaltenen Gedichte fallen erſt in die Zeit ſeiner Regierung.

Das eine iſt eine Rotrouenge (Gedicht mit Refrainzeilen am Strophenſchluß), die er im Winter 1193/94 ſeiner Schweſter, der Gräfin Marie von Champagne, aus der Gefangenſchaft ſendet, und worin er bittet, endlich ſeine Auslöſung zu bewirken. Das andere iſt 1196 an den Dauphin von Auvergne gerichtet, dem Richard Beiſtand gegen Philipp II. Auguſt zugeſagt hatte, ohne ſpäter dies Verſprechen zu halten, und dem er nun Vorwürfe macht, daß er ſich Philipp unterworfen habe.

Die Sprache dieſer Gedichte iſt kräftig und klar. Der Ausdruck des Serventes von 1196 erinnert mit ſeinen prickelnden, das Ehrgefühl aufſtachelnden Worten an Bertran de Born (vgl. S. 77), der Richard lange Zeit nahegeſtanden hatte.

Das erſte bedeutende Ereignis aus Richards Regierung, der dritte Kreuzzug, wurde von einem Normannen, Ambroiſe, beſchrieben, der in Richards Gefolge daran teilgenommen hatte und eher ein Spielmann als ein Krieger geweſen zu ſein ſcheint. Er hatte nähere Beziehungen zu Evreux und ſchloß ſeine Chronik nicht vor 1196 ab, ſchildert lebendig und anſchaulich und nimmt natürlich für die Engländer und gegen die Franzoſen Partei. Sein Werk: „Histoire de la guerre sainte“ (Geſchichte des heiligen Kriegs), iſt für die Geſchichte des dritten Kreuzzuges eine Quelle erſten Ranges und hat auch bald eine lateiniſche Bearbeitung in dem „Itinerarium regis Richardi“ (Reiſebuch König Richards) von Richard, dem Prior von Trinity (Kirche in London), erfahren.

Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts haben wir auch zwei franzöſiſche Gedichte von einem Verfaſſer lateiniſcher Epigramme, Simon de Fraxino (in einem Akroſtichon nennt er ſich Simund de Fresne), Kanonikus der Kathedrale zu Hereford. In zierlichen Reimpaaren aus Siebenſilblern geſchrieben, handeln ſie von „Dame Fortune“ (Frau Fortuna) und von „Sankt Georg“. Für jenes iſt des Boëthius „Consolatio philosophiae“, für dieſes eine lateiniſche Legende verwertet worden.

Ein Ereignis von großer Tragweite auch für die Litteratur- und Sprachgeſchichte war die Zurückgewinnung der Normandie durch König Philipp II. Auguſt im Jahre 1204. In die Zeit der Kämpfe zwiſchen Engländern und Franzoſen, die ſich in dieſer Provinz abſpielten, verſetzt uns lebhaft der „Romanz des Franceis“ des Andreu von Coutances, von dem wir auch eine offenbar erſt ſpäter geſchriebene gereimte Überſetzung des Evangeliums Nikodemi haben.

Der ſogenannte „Roman von den Franzoſen“ beginnt in der Form einer Urkunde König Arflets (d. h. Alfreds) von Northumberland an die Biertrinker und beſteht aus einreimigen Strophen von je vier Achtſilblern. Erſt wird erzählt, wie Arthur dem König von Frankreich (Frolles, d. h. dem aus Gaufrid bekannten Flollo) ſein Land abnimmt, ohne daß ſich Frolles auch nur zur Wehr ſetzt. Dann werden die Franzoſen wegen ihrer Gewohnheiten, beſonders beim Eſſen und bei der Zubereitung der Speiſen, verhöhnt. Die wenig geiſtreiche Satire hätte nach der Rückeroberung der Normandie durch Philipp II. gar keinen Sinn mehr gehabt.

4. Die Dichtung im Königreich Frankreich bis 1204.

Die königliche Familie ſtand in Frankreich der franzöſiſchen Litteratur, die in England früh eine Pflege gefunden hatte, kalt gegenüber. Erſt die ſchöne Eleonore brachte den litterariſchen Geſchmack in die höheren Kreiſe Frankreichs, nachdem ſie ſich im Jahre 1137 mit König Ludwig VII. vermählt hatte, der ſich 1152 zu ſeinem und ſeines Landes Unheil wieder von ihr ſcheiden ließ. Sie ſelbſt hat für die Litteratur weit mehr in ihrer zweiten Ehe gethan, wo ihr Geſchmack mit dem ihres Gatten zuſammenſtimmte. Ludwig VII. war ein charakterſchwacher, engherziger Fürſt, deſſen asketiſche Frömmigkeit von dem lebensluſtigen Sinn Eleonorens ſo ſehr abſtach, daß dieſe es offen ausſprach, ſie ſei einem Mönch, nicht einem König vermählt. Doch hat ſie ihre Vorliebe für die franzöſiſche Dichtung auf ihre Töchter übertragen, auf Alix, ſeit 1152 die Gattin Thibauts V. von Blois, der 1191 vor Akkon fiel, und auf die ältere Marie, ſeit 1164 die Gattin Heinrichs I. von Champagne, eines Bruders Thibauts.

Zum Teil iſt es dem Einfluß dieſer Fürſtinnen zuzuſchreiben, wenn in dem Geſchmack der vornehmen Kreiſe ein Umſchwung eintrat. Dieſer betraf zunächſt die Stoffe der Dichtung. Wenn bis dahin der Roman neben den Chanſons de Geſte nur durch einige Bearbeitungen antiker Dichtungen vertreten war, wurde er jetzt durch die keltiſchen Sagen von Arthur und deſſen Rittern ſowie durch allerlei Erzählungen verſchiedener, beſonders aber orientaliſcher Herkunft bereichert. Man pflegt die Benennung Abenteuerroman, die eigentlich auch den Arthurroman umfaßt, auf die zweite Gattung zu beſchränken, um auch für dieſe eine beſtimmte Bezeichnung zu haben. Während die Chanſons de Geſte die verſchiedenen Stände gleichmäßig ergötzten, wandten ſich die neueren Gattungen, beſonders der Arthurroman, nur an die ritterlichen Kreiſe. Dem entſprechend iſt das Intereſſe ganz auf Waffengewandtheit und Frauendienſt gerichtet. Während dort das Element des Wunderbaren nur ganz ſpärlich erſcheint, findet man es hier auf Schritt und Tritt, Rieſen und Zwerge, Zauberer und Feen, unſichtbar machende Ringe, allerlei Zauberwerk und Geiſterſpuk. Oft wiederholt ſich ein Motiv, das an das Tabu gewiſſer Naturvölker erinnert: wer ein umzäuntes Grundſtück betritt, über eine Brücke reitet oder ſonſt eine beſtimmte Handlung vollzieht, muß mit einem Gewappneten einen Kampf beſtehen, der dem Unterliegenden die allerſchlimmſten Bedingungen auferlegt. Auch durch irgend ein Geheimnis, das erſt ſpäter ſeine Aufklärung findet, wird die Spannung erhöht. Neben der Verehrung des Ritters für die von ihm geliebte Frau fehlt es nicht an Schilderung der Neigung, die zur Ehe führt oder der Liebe zwiſchen Ehegatten, woraus ſchon zu entnehmen iſt, daß ſich der raffinierte Frauendienſt der Provenzalen, obwohl er dem Norden bekannt wurde, dort doch niemals völlig eingebürgert hat.

Am Hofe Thibauts V. lebte der Dichter Gautier von Arras, der, da er für einen nichtpicardiſchen Herrn ſchrieb, ſeine heimatlichen Sprachformen nach Kräften abſtreifte und die Mundart von Isle de France zu treffen ſuchte. Sein erſter Roman iſt der „Eracles“ (Heraclius). Da außer Balduin IV. vom Hennegau auch die Gräfin Marie darin als Gönnerin des Dichters genannt wird, ſo kann der Roman nicht vor 1164 verfaßt ſein.

Er zerfällt in zwei Teile, die nur durch die Perſon des Eracles loſe verknüpft ſind. In dem erſten, der an Erzählungen von Merlin erinnert und auf den Inhalt eines griechiſchen Romans zurückgeht, wird der Knabe Eracles, der für die Natur der Steine, Pferde und Frauen einen wunderbaren Scharfblick beſitzt, von ſeiner Mutter an den Kaiſer Folas verkauft, dem er verſchiedene Proben ſeiner Weisheit ablegt. So entdeckt er für den Kaiſer die trefflichen Eigenſchaften der Athenaïs, mit der ſich der Kaiſer infolgedeſſen vermählt. Als aber der Kaiſer, im Begriff, einen Feldzug zu unternehmen, die Kaiſerin in einen Turm einſperrt, um während ſeiner Abweſenheit ihrer Treue ſicher zu ſein, iſt Eracles der Meinung, daß dieſes Mißtrauen das gerade Gegenteil des Beabſichtigten zur Folge haben wird, und ſo geſchieht's. Als die Kaiſerin bei Gelegenheit eines Feſtes aus ihrem Gefängnis herausgelaſſen wird, fängt ſie mit einem Ritter Parides eine Liebſchaft an, und als der Kaiſer nach ſeiner Rückkehr hiervon erfährt, läßt er ſich von ihr ſcheiden. Der zweite Teil des Romans zeigt Eracles nach dem Tode des Kaiſers als deſſen Nachfolger. Der Held gewinnt das Stück vom heiligen Kreuz, das der Perſerkönig Codroës (der hiſtoriſche Choſroes) entführt hatte, dieſem wieder ab und bringt es nach Jeruſalem zurück.

Da die byzantiniſche Quelle dieſes Romans uns nicht erhalten iſt, ſo können wir nicht feſtſtellen, welche Änderungen ſich der Dichter ihr gegenüber erlaubt hat. Sicherer können wir in dieſer Hinſicht Gautiers zweiten Roman beurteilen: „Ille und Galeron“ (Namen, die der Geſchichte der Bretagne entlehnt ſind). Dieſes Werk iſt Beatrix von Burgund, der zweiten

Gemahlin Kaiſer Friedrichs I., zu ihrer Krönung (1167) oder bald nachher gewidmet, denn der wiederholte Hinweis auf die Krönung in Rom hätte keinen Sinn, wenn dieſes Ereignis einer ſchon entſchwundenen Vergangenheit angehörte. Gautier nahm den Stoff aus dem letzten Lai der Marie de France (vgl. S. 128) und ſpann ihn zu einem Romane aus.

Dem Lai zufolge lebt in der Bretagne ein Ritter Eliduc mit ſeiner Gattin Guildeluec in glücklicher Ehe und ſteht bei dem König in hoher Gunſt, bis Neider ihn bei dem Lehnsherrn verklagen, dieſer ihm ſein Wohlwollen entzieht und Eliduc, ſeiner klagenden Frau treue Liebe auch nach der Trennung verſprechend, nach England überſetzt. Dort nimmt er Dienſt bei dem alten König von Exeter und befreit das Land von einem Feind, der es arg bedrängte, weil der König ihm ſeine einzige Tochter verſagt hatte. Dieſe Tochter, Guilliadun, verliebt ſich in den tapfern Fremden, und auch er empfindet gegen ſeinen beſſeren Willen — denn die Eide, die er beim Abſchied ſeiner Gattin ſchwor, ſind unvergeſſen — Neigung für das Königskind. Nach vergeblichem Kampf mit ſich ſelbſt tritt er mit Guilliadun ins Einvernehmen, verſchweigt ihr aber, daß er ſchon eine Frau hat. Nun kommen Boten aus der Bretagne, um ihn gegen die Feinde, die ſeinen alten Lehnsherrn arg bedrängen, zu Hilfe zu bitten. Er folgt der Aufforderung, iſt aber daheim bei ſeiner treuen Frau düſter und ſtill und fährt, nachdem er die Feinde beſiegt hat, eilends wieder nach England zurück, wo er an einem verſteckten Orte heimlich landet. Er ſchickt einen Boten zu der Königstochter, die, außer ſich vor Freude, in der Nacht ihres Vaters Schloß verläßt und zu dem Schiff des Geliebten eilt, das ohne Zögern abſegelt. Unterwegs bricht ein Sturm aus, und einer von den Schiffern ruft, daran ſei nur Eliduc ſchuld, der daheim ein eheliches Weib habe, jetzt aber eine andere entführe. Als Guilliadun dieſe Worte vernimmt, ſinkt ſie zur Erde. Nach der Landung trägt Eliduc die ſcheinbar Tote in eine einſame Waldkapelle und legt ſie vor dem Altar nieder. Dann begibt er ſich in ſeine Behauſung, wo ſeine Frau ihn liebevoll empfängt und nicht begreift, weshalb er trüb und finſter bleibt. Da er ſich zuweilen heimlich in den Wald begibt, läßt ſie einen Diener ihm folgen und ſucht endlich ſelbſt die Kapelle Guilliaduns auf. Sie bewundert die Schönheit des Mädchens, ruft es durch eine rote Blume ins Leben zurück und tröſtet die Klagende damit, daß ſie ins Kloſter gehen und ihr Eliduc überlaſſen will. So geſchieht's. Eliduc verlebt in der neuen Ehe glückliche Jahre und tritt dann in ein Mönchskloſter ein, während Guilliadun Nonne wird in dem Kloſter Guildeluecs, deren edler Entſagung ſie ihr Glück verdankte.

Ein Vergleich des Lai mit dem Roman fällt keineswegs zu gunſten des letzteren aus, der mehr als ſechsmal ſo lang iſt wie jener. Doch ſind die Abweichungen Gautiers charakteriſtiſch. Die Namen ſind geändert: der Ritter heißt Ille (Sohn eines Eliduc!), ſeine Frau Galeron, ſeine Geliebte Ganor. Die Thatſachen ſind im weſentlichen dieſelben geblieben, doch iſt die Schiffbruchs-epiſode und die Belebung der Toten weggelaſſen und durch anderes erſetzt. Auch die erſte Entfernung des Ritters von ſeiner Frau wird anders motiviert: er verliert in einem Turnier das linke Auge und mag ſo entſtellt ſeiner Gattin nicht entgegentreten. Dieſe Motivierung, die in einer altdeutſchen Erzählung wiederkehrt, hängt offenbar mit einer am Hofe von Champagne erörterten Frage zuſammen, die wir aus dem Kaplan Andreas kennen: ob eine Dame ihrem Liebhaber, der im Kampfe eine Entſtellung davongetragen, z. B. ein Auge verloren habe, daraufhin den Abſchied geben dürfe (was verneint wird). Überhaupt iſt die Minne, die bei Marie de France noch auf dem älteren, unbefangenen Standpunkt ſteht, von Gautier ſchon in die höfiſche Sphäre gerückt. Das Benehmen der Königstochter iſt für die Zeit moderner: ſie verliebt ſich zwar in Ille zuerſt, bewahrt aber tadelloſe Zurückhaltung. Und da zwei Neigungen nicht in einem Herzen gleichzeitig wohnen können, ſo erwidert der Ritter ihre Liebe nicht und iſt erſt bereit, ſie zu ehelichen — aus Mitleid, nicht aus Liebe —, als er erfahren hat, daß ſeine Frau verſchwunden ſei. So macht auch er ſich keines Verſtoßes ſchuldig. Daß Gautiers Roman dem Arthurroman von Chriſtian vorausliegt oder doch ſpäteſtens mit Chriſtians Anfängen gleichzeitig iſt, läßt ſich wohl daraus entnehmen, daß der Verfaſſer bei den Perſonen- und Ländernamen, die er einführt, weit mehr die Karlsſage als die Arthurſage benutzt hat. Es finden ſich wie im „Erec“ Beziehungen zu den Chanſons de Geſte.

Am Hofe der Gräfin Marie fand auch Chriſtian von Troyes Förderung, der Meiſter der eleganten und anmutigen Erzählungskunſt, der den Arthurroman in die höfiſche Litteratur einführte und damit für die franzöſiſche Litteratur wie für die Litteratur des Mittelalters überhaupt einen neuen, reichlich fließenden Quell hervorſpringen ließ.

Über das Leben Chriſtians wiſſen wir wenig mehr als nichts. Daß er aus der Hauptſtadt der Champagne ſtammte, beſagt ſein Name. Er erregte durch ſeine Dichtungen die Aufmerkſamkeit der Gräfin Marie und fand zuletzt in dem einflußreichen Grafen Philipp von Flandern und Elſaß einen Gönner. Er ſcheint vor dem Ende des 12. Jahrhunderts geſtorben zu ſein.

Auf Grund einer Stelle des „Lancelot" glaubt Gaſton Paris vermuten zu dürfen, Chriſtian ſei Waffenherold geweſen. Daß er ein Mann von gelehrter Bildung war, zeigen ſchon ſeine vermutlich erſten Werke, Überſetzungen aus Ovid. Wir wiſſen von ihm ſelbſt, daß er die „Ars amandi" in franzöſiſche Verſe gebracht hatte; doch iſt uns dieſes Werk nicht erhalten. Dagegen beſitzen wir von zwei Epiſoden, die er aus den „Metamorphoſen" aushob (Pelops, Philomena), wenigſtens die zweite, die ein Dichter des 14. Jahrhunderts in ſeinen „Ovide moralisé" eingeſchaltet hat. Chriſtian nennt ſich darin mit einem Beinamen (Crestiien li Gois), der weder von ihm noch von ſeinen Zeitgenoſſen ſonſt erwähnt wird.

Verloren iſt dann gleichfalls ſein „Triſtan", und dieſer Verluſt iſt einer der empfindlichſten in der ganzen mittelalterlichen Litteratur. Denn vielleicht war er der erſte zur Verherrlichung der ritterlichen Minne gedichtete Roman, für deſſen Darſtellung die leider verlorene Überſetzung der „Ars amandi" eine gute Vorſchule gebildet haben muß. Möglich, daß ein Teil des ſpäteren Proſaromans auf der verlorenen Dichtung beruht.

Hatte der „Triſtan" ein ſchuldiges Liebesverhältnis zur Grundlage, ſo waren die beiden folgenden Romane des Dichters einer Schilderung der erlaubten Liebe gewidmet: der erſte der treuen Liebe zweier Ehegatten, der zweite der treuen Liebe eines jungen Paares. Der erſte, „Erec", iſt nach einem Helden von König Arthurs Tafelrunde benannt.

Obwohl er ein Königsſohn iſt, folgt Erec der Neigung ſeines Herzens und erhebt Enide, die Tochter eines armen Mannes, zu ſeiner Gattin. Nachdem er ſie am Hofe ſeines Vaters zu Carnant (in Wales) feierlich eingeführt hat, vergißt er in ihrer holden Gegenwart der ritterlichen Waffenthaten, bis ſie ihm dies ſelbſt zum Vorwurf macht. Da bricht er ſogleich auf, nur von Enide begleitet, und verbietet ihr, um ſie für den Vorwurf zu ſtrafen, mit dem ſie das Recht der Gattin überſchritt, zugleich aber, um ihre treue Liebe auf die Probe zu ſtellen, zu ihm zu ſprechen. Allerlei Abenteuer werden von ihm ſiegreich beſtanden, bei denen ſie ihm durch ihre Warnungen das Leben rettet; ſtets aber wird ſie von ihm für dieſe Warnungen ausgeſcholten, weil ſie damit ſein Verbot übertreten hat. Sie bereut ſchwer ihr unbedachtes Wort, bleibt ihrem Gatten in den ſchwierigſten Lagen treu, und als dieſer durch eine Reihe der kühnſten Thaten ſeinen Heldenmut gezeigt hat, findet die Verſöhnung ſtatt, und Erec wird nach ſeines Vaters Tode in Nantes zum König gekrönt, das er von Arthur als Lehen erhält.

Der „Erec" verrät ſich durch mehreres als ein Jugendwerk. Während Chriſtian ſpäter den Reim mit großer Sorgfalt behandelt, erlaubt er ſich hier an vereinzelten Stellen bloße Aſſonanzen. Er gibt lange Namenregiſter, die er ſpäter vermieden hat, erwähnt die Chanſons de geſte, was in ſpäteren Arthurromanen ſeltener wird, bezeichnet den erſten Abſchnitt mit dem Ausdruck des Volksepos (vgl. S. 21) als erſten vers und citiert häufig Sprichwörter. Dagegen zeigt ſich ſchon hier das feſſelnde Erzählertalent, die elegant dahinfließende Sprache, die anſchauliche Schilderung, die den ſtaunenden Leſer an die größten Wunder glauben läßt, die pſychologiſche Wahrheit in den Selbſtgeſprächen der handelnden Perſonen. Allerdings wird die Einheit des Ganzen durch den beſtändigen Wechſel der Abenteuer gefährdet; doch iſt dies im „Erec" weniger als ſonſt fühlbar, da das Ganze von einem Grundgedanken durchzogen iſt. Leider ſchließt dieſer vor dem

Schlußabenteuer, das in obiger Analyſe übergangen iſt, ab, obwohl es dem Dichter ein Leichtes geweſen wäre, die Verſöhnung der Gatten an das Ende ſtatt vor den Beginn dieſes Abenteuers zu ſetzen. Die ſchnöde Behandlung der Enide durch Erec zeigt recht deutlich, wie wenig das Verhältnis unter Ehegatten von den Anſchauungen des Frauendienſtes berührt wurde. Die freie Bearbeitung des „Erec“ durch Hartmann von Aue iſt nächſt dem „Lanzelot“ Ulrichs von Zatzikon der älteſte Arthurroman in deutſcher Sprache.

In dem anderen Liebesroman Chriſtians, dem „Cligés“ (ſ. die farbige Tafel bei S. 112), wird ein Stoff behandelt, den zwar der Dichter loſe an den Arthurkreis anzuknüpfen verſucht hat — die Mutter des Helden iſt eine Schweſter Gauvains, der im „Erec“ auftritt —, der jedoch offenbar byzantiniſchen Urſprungs und der damals in Frankreich bekannten, aber nicht litterariſch behandelten Sage von Salomon und Marcol verwandt iſt. Schon der altgriechiſche Roman „Abrokomas und Anthia“ des Xenophon von Epheſos iſt ähnlichen Inhalts.

Gleich Triſtan verliebt ſich Cligés in die Braut ſeines Oheims, des Griechenkaiſers Alis (Alexius). Er findet bei Fenice Gegenliebe, und auch hier muß ein Zaubertrank zu Hilfe gerufen werden, den Fenicens Amme, die zauberkundige Theſſala, bereitet, und der Alis im Traum die Erfüllung ſeiner höchſten Sehnſucht vorſpiegelt. Nachdem Cligés an Arthurs Hofe Heldenthaten vollführt hat, kehrt er nach Griechenland zurück und ſetzt ſich mit Fenice in heimliches Einvernehmen. Ein von Theſſala bereiteter Trank verſenkt Fenice in einen todähnlichen Schlummer, wie Julia in Shakeſpeares „Romeo“. Sie wird in einem beſonders hergerichteten Sarge begraben, dann aber nachts von Cligés in einen einſam gelegenen, für dieſen Zweck erbauten Wunderturm getragen, wo ſie wieder zum Leben erwacht. Da führen nun in der Einſamkeit des Turmes und des anſtoßenden herrlichen Baumgartens die Liebenden über ein Jahr lang ein ſeliges Minneleben, bis ſie ein Ritter zufällig entdeckt und dem Kaiſer Mitteilung macht. Sie wiſſen ſich der Verfolgung durch die Flucht an Arthurs Hof zu entziehen, und bald bringt die Nachricht von des Kaiſers Tod Cligés die Krone und dem Roman die Löſung.

Chriſtian will die Geſchichte einem (offenbar lateiniſchen) Buch entnommen haben, welches der Kathedrale zu Beauvais gehörte, und es iſt möglich, daß eine kurze Erzählung in franzöſiſcher Proſa (in dem Roman „Marque de Rome“) den Inhalt dieſer Quelle in den Hauptzügen wiedergibt. Wir dürfen aber auch ohne dieſen Text annehmen, daß die allzu ausführliche Erzählung der Thaten von Cligés’ Vater und Cligés ſelbſt an Arthurs Hof Erfindungen des franzöſiſchen Dichters ſind, und daß dieſer auch den erſten Zaubertrank Theſſalas ausgedacht hat, um einer naheliegenden Kritik zu entgehen, die man offenbar ſeinem „Triſtan“ gemacht hatte: eine Frau wird degradiert, wenn ſie mit zwei Männern zu gleicher Zeit Gemeinſchaft hat.

Mit dem „Lancelot“, gewöhnlich „Le Conte de la charrette“ (Die Erzählung von dem Karren) genannt, kehrt Chriſtian wieder völlig zu dem Arthurkreiſe zurück.

Meleagant, der Sohn des Königs von Gorre, hält viele Ritter und Damen aus Arthurs Reich in ſeiner Gefangenſchaft; doch will er ſie in ihre Heimat zurückkehren laſſen, wenn einer von Arthurs Helden mit ihm um den Beſitz der Königin Guenièvre, der Gemahlin Arthurs, kämpft und ihn im Kampfe überwindet. Der Seneſchal Ke (ſonſt auch Keu, Kei) begibt ſich mit der Königin an den von dem Fremden bezeichneten Ort, wird aber von Meleagant beſiegt und mit der Königin gefangen fortgeführt. Gauvain zieht aus, um ſie zu befreien, und trifft unterwegs mit Lancelot zuſammen. Als ihnen ein Zwerg mit einem Karren begegnet — auf einen ſolchen zu ſteigen, galt für ſehr entehrend, weil der Karren damals als Pranger benutzt wurde — und dem Lancelot die Königin am folgenden Morgen zu zeigen verſpricht, wenn er den Karren beſteige, da zögert Lancelot nur zwei Schritte lang und ſpringt dann entſchloſſen auf den Karren, bis der Zwerg ihn wieder herabkommen heißt. Er erfährt dann, daß kein Fremder, der das Land Gorre betreten hat, aus demſelben zurückkehren kann, und daß dieſes Land nur zwei Zugänge hat: eine ſchmale Brücke, die tief unter Waſſer liegt, und eine andere, die nicht breiter als eine Schwertſchneide iſt. Nach verſchiedenen Abenteuern gelangen die beiden Helden an die Brücken. Gauvain wählt die erſte, Lancelot die zweite. Es gelingt Lancelot, auf Händen und Füßen über die Schwertbrücke zu kriechen. Er ſtellt ſich Meleagant zum Zweikampf und iſt im Begriff, ihn zu überwinden, als der König von Gorre ihm durch Guenièvre Einhalt gebieten läßt. Ihm ſoll zwar die Königin ausgeliefert werden, doch ſoll er bereit ſein, an Arthurs Hof mit Meleagant alljährlich aufs neue zu kämpfen. Mit der Königin erhalten auch alle Gefangenen des Landes Gorre die Freiheit. Gauvain iſt auf der Waſſerbrücke mit knapper Not dem Ertrinken entgangen und begibt ſich, als er von der Befreiung der Königin hört, an Arthurs Hof zurück. Durch den hinterliſtigen Meleagant wird Lancelot verräteriſcherweiſe in einen einſamen Turm eingeſperrt und darin gefangen gehalten.

Hier bricht Chriſtian das Gedicht ab; ſein Freund Godefroi de Leigni (wahrſcheinlich Lagny bei Meaux) hat es ohne Verzug auf des Dichters Wunſch zu Ende geführt.

Lancelot wird von der Schweſter ſeines Feindes, der er früher einen Dienſt geleiſtet hatte, aus dem Gefängnis befreit und kämpft an Arthurs Hof den feſtgeſetzten Zweikampf mit Meleagant zu Ende, indem er dieſem ſchließlich den Kopf abſchlägt.

Dieſes Gedicht zeigt uns Chriſtian in Beziehung zur Gräfin Marie von Champagne: der Dichter ſagt uns, daß er ſeiner Gönnerin den Stoff und den Geiſt (la matiere et le sen) ſeines Romans verdanke. Wenn wir von dem Stoff zunächſt abſehen und uns die Frage vorlegen, was unter dem „Geiſte" des Romans zu verſtehen ſei, ſo kann die Antwort kaum zweifelhaft ſein: Chriſtians „Lancelot" überträgt die Anſichten der Troubadours von der ritterlichen Liebe aus dem Süden in den Norden, aus der lyriſchen Poeſie in die erzählende Dichtung. Zwar zeigt ſchon der Triſtan-Dichter Thomas Bekanntſchaft mit der Troubadourpoeſie (vgl. S. 130); auch er läßt ſeinen Helden im Dienſt der Liebe die allerentehrendſten Stellungen einnehmen, wobei deſſen wahrer Wert nicht nur keine Einbuße erfährt, ſondern ſich erſt recht zu bewähren ſcheint. Hingegen fehlt bei Thomas noch die raffinierte Sophiſtik, das verſtandesmäßige Element, das bei Chriſtian hinzukommt und offenbar zuerſt in ſeinem „Lancelot" zu Tage tritt, alſo auch dem verlorenen „Triſtan" Chriſtians noch gefehlt haben wird. Lancelot zeigt Guenièvre gegenüber einen reinen Sklavengehorſam, und charakteriſtiſch wie dieſes Eingehen auf jede Laune der Geliebten iſt auch der einzige Fall, in dem ſich Lancelot gegen dieſe verſündigt hatte. Als er den Karren trifft, den zu betreten für entehrend galt, und der Zwerg ihm am anderen Morgen den Anblick der Geliebten in Ausſicht ſtellt, wenn er den Karren beſteige, da zögert er im Kampf zwiſchen Ritterehre und Minnepflicht zwei Schritte lang, ehe er der letzteren folgt. Dieſes kurze Zaudern wird ihm nachher von Guenièvre zum Vorwurf gemacht.

Wahrſcheinlich hat die Gräfin Chriſtian mit dem Liebesideal bekannt gemacht, das er in dem Verhältnis des Lancelot zur Königin Guenièvre zur Darſtellung brachte, und das von den Troubadours ausgeklügelt worden war. Marie aber war die Tochter einer Provenzalin, eine Nachkommin des älteſten Troubadours, und ſie hatte ſelbſt Troubadours an ihrem Hofe, wie den Schmied volltönender Phraſen, Richard von Barbézieux, der ihr ein Gedicht über das Weſen der Minne widmete, worin er ſie mit „Paradies" anredet und ihre litterariſche Bildung preiſt.

Der „Lancelot" weicht aber noch in einem anderen Punkte von den früheren Romanen Chriſtians ab: er iſt ohne den klaren Zuſammenhang, ohne das allmähliche Fortſchreiten in der Erzählung geſchrieben. Die Ereigniſſe werden auseinander geriſſen, und es bleibt dem Leſer überlaſſen, den Zuſammenhang herzuſtellen. Dazu kommt zuweilen eine beabſichtigte Unbeſtimmtheit in den Angaben. Als Gauvain auf einem ganz erſchöpften Pferde einen Ritter heranjagen ſieht, gibt er ihm auf dringendes Bitten eins ſeiner Pferde, auf welchem der Ritter von dannen reitet. Gauvain folgt ihm in den Wald und gelangt nach einiger Zeit an einen Platz, wo, nach den friſchen Spuren zu ſchließen, eben erſt ein heftiger Kampf gewütet hat und das Pferd, das er jenem Ritter geſchenkt hat, tot am Boden liegt. Daß der Ritter Lancelot war, daß Lancelot in dem Kampf den Verſuch gemacht hatte, Guenièvre ihrem Entführer zu entreißen, davon wird kein Wort geſagt. Ferner läßt Chriſtian den Namen ſeines Haupthelden lange ungenannt; erſt wenn der Leſer ſchon über die Mitte des Romans hinaus iſt, lernt er ihn kennen. Dieſe geſuchte, für die Darſtellung wenig vorteilhafte Art, das Intereſſe des Leſers zu ſteigern, findet ſich vereinzelt bereits im „Erec“ und beſonders auffällig im „Graal“.

Für „Lancelot“ und den ihm folgenden Roman „Yvain“ können wir die Entſtehungszeit wenigſtens ungefähr beſtimmen, was bei den vorhergehenden Romanen nicht möglich iſt: die beiden Werke ſind zwiſchen 1164 und 1173 verfaßt. „Yvain“ bildet ein Gegenſtück zu „Erec“, inſofern es ſich um einen Konflikt zwiſchen den Pflichten des Rittertums und den Pflichten gegen die Gattin handelt. Wenn Erec jene hinter dieſe hatte zurücktreten laſſen; ſo vergißt Yvain über ſeinen ritterlichen Unternehmungen die ſeiner harrende Gattin.

An Arthurs Hof erzählt Calogrenant ein Abenteuer, das er in der Bretagne erlebte. Er gelangte im Waldesdickicht an eine brauſende Quelle, neben der an einer Eiche ein eiſernes Gefäß hängt; wer dieſes aus der Quelle füllt und das Waſſer ausgießt, ruft dadurch ein gewaltiges Gewitter hervor. Der Erzähler hat die Probe ſelbſt gemacht, das Gewitter trat ein, und als ſich der Himmel wieder geklärt hatte, kam ein Ritter angeſprengt, der Calogrenant angriff und aus dem Sattel warf. Yvain, der die Erzählung mit anhört, beſchließt ſogleich, auch ſeinerſeits das Abenteuer zu beſtehen. Er erreicht die Quelle, ruft das Gewitter hervor, der fremde Ritter erſcheint und greift Yvain an, wird jedoch von dieſem tödlich verwundet und entflieht. Yvain jagt ihm nach bis unter das Thor ſeines Palaſtes, deſſen Fallthüre mit Wucht herunterſinkt und Yvains Pferd dicht hinter dem Ritter mitten durchſchneidet. Eine zweite Thür, durch welche der Fremde vor Yvains Augen verſchwindet, ſchließt den Raum nach der anderen Seite ab und verwandelt ihn für Yvain in ein Gefängnis. Doch erſcheint durch eine Seitenthür ein Fräulein, Lunete, der Yvain einſt einen Dienſt erwieſen hat, und die ſich ihm jetzt dankbar bezeigt, indem ſie ihm einen unſichtbar machenden Ring anſteckt. Der Schloßherr ſtirbt, Yvain ſieht von ſeinem Gefängnis aus dem Begräbnis des Ritters zu und verliebt ſich in deſſen ſchöne Witwe. Wieder iſt ihm Lunete behilflich, die nach dem Begräbnis der Frau zuredet, ſie müſſe ſich bald wieder verheiraten, damit ihr Land einen Schutz habe, und ſchließlich habe der fremde Ritter ihren Gatten doch nur in der Notwehr beſiegt und gezeigt, daß er dieſem an Tüchtigkeit nicht nachſtehe. Zuletzt iſt die Dame zufrieden, daß Yvain geholt wird, und die Vermählung wird gefeiert. Später kommt König Arthur zu Beſuch und nimmt Yvain mit, der von ſeiner Frau auf ein Jahr und eine Woche beurlaubt wird, um ritterliche Thaten zu vollbringen. Als er aber die Friſt verſtreichen läßt, ohne an ſeine Frau zu denken, verklagt ihn dieſe durch eine Botin bei Arthur. Als Yvain das hört, wird er aus Verzweiflung wahnſinnig und lebt wie ein Wilder im Walde. Nachdem er durch eine Zauberſalbe geheilt worden iſt und ſeine Heldenkraft wieder erprobt hat, trifft er einen Löwen im Kampf mit einer Schlange. Er befreit den Löwen, der ihm aus Dankbarkeit ein treuer Gefährte wird und ihm den Namen des Löwenritters einbringt. Mit ihm begibt er ſich in die Nähe der Wunderquelle und hört dort Lunete klagen, die in einer Kapelle verborgen gehalten wird und den Tod erleiden ſoll, wenn nicht ein Ritter es wagt, ſie im Kampfe ſiegreich gegen drei Gegner zu verteidigen. Yvain eilt zu dem ungleichen Kampf, der durch das Eingreifen des Löwen zu ſeinen gunſten entſchieden wird, und nach einer Reihe weiterer Abenteuer, deren eines ihn auch ſeinem Freunde Gauvain gegenüberſtellt, wird er auf die Fürſprache Lunetens von ſeiner Gattin wieder in Gnaden aufgenommen.

Der litterariſche Wert des Romans bleibt hinter dem ſeiner Vorgänger zurück. Das Werk zerfällt in zwei ſelbſtändige Teile, die nur loſe miteinander verbunden ſind, und der zweite Teil ſetzt ſich aus einzelnen Abenteuern, wie ein Schubladenſtück, zuſammen. Die beiden Teile fallen um ſo weiter auseinander, als zwiſchen ihnen eine Lücke liegt, Yvains Urlaub, über deſſen Ausfüllung wir mit dürftigen Worten abgeſpeiſt werden.

Man nimmt jetzt wohl allgemein an, daß erſt Chriſtian mit den drei erwähnten Gedichten den Arthurroman als Litteraturgattung ins Leben gerufen hat, aber es fragt ſich noch, aus welchen Quellen er den Inhalt ſeiner Romane geſchöpft haben mag. Bis dahin iſt die Arthurſage in der Litteratur faſt nur durch Nennius und Gaufrid vertreten. Zu Gaufrids Text fügen die Überſetzer ſeiner „Historia“ nur in einigen Zügen Neues hinzu; ſo Wace, wenn er die Tafelrunde erwähnt. Jedenfalls iſt uns keine Litteratur vor Chriſtian bekannt, aus der er die von ihm erzählten Begebenheiten hätte entnehmen können. Wahrſcheinlich wurden ſolche Stoffe von den Spielleuten verbreitet, und darauf dürfte ſich der Chroniſt Alfred von Beverley beziehen, wenn er ſagt, dem werfe man Mangel an Bildung vor, der von ſolchen Erzählungen keine Kenntnis habe. Wir ſind daher zu der Annahme gezwungen, daß Chriſtian aus mündlichen Berichten, alſo aus der Sage, geſchöpft hat. Die Arthurſage war in Cumberland, Wales, Cornwall und in der Bretagne populär. In Südwales ſchrieb Nennius um 800; doch iſt bei ihm und auch noch bei Späteren die Arthurſage in Südſchottland und in Cumberland lokaliſiert. In Pembrokeſhire wurde 1086 das Grab Walwins (Gauvains), des Beherrſchers von Walweitha (Galloway), entdeckt. Aus Wales ſtammt auch die Erzählung von Kilhwc und Olwen, die uns von der kymriſchen Geſtaltung der Arthurſage einen Begriff geben kann. Hier wird die Sage von Arthurs Eberjagd erzählt, die ſchon Nennius kannte. Arthur nimmt ſelbſtthätig an den Kämpfen teil, Kei iſt der tapferſte Held nächſt Arthur. Es fehlen die Tafelrunde, die Fee Morgue, Lancelot, die Inſel Avalon, ebenſo Yvain und Peredur, da ſie urſprünglich einer etwas ſpäteren Zeit angehören, nicht Zeitgenoſſen Arthurs ſind. Nach der kymriſchen Tradition, die wenigſtens an einzelnen Stellen der auf franzöſiſchen Werken beruhenden waliſiſchen Erzählungen erkennbar iſt, reſidiert Arthur zu Kaerllion am Usk.

Cornwall und die Bretagne ſtanden von alters her in engem Verkehr miteinander, und ſo werden ſie auch früh ihre Sagen von Arthur und ſeinen Helden ausgetauſcht und ausgeglichen haben. Die Burg Tintagel in Cornwall galt für Arthurs Geburtsſtätte. Im Jahre 1113 wurden franzöſiſchen Reiſenden in Cornwall Arthurs Stuhl und Ofen gezeigt und die Sage vorgetragen, Arthur ſei gar nicht geſtorben, wozu die Franzoſen lebhaft den Kopf ſchüttelten. Hier tritt uns zum erſtenmal die im Mittelalter ſprichwörtliche bretoniſche Hoffnung entgegen, der zufolge Arthur dereinſt zurückkehren ſollte, um das Brittenreich wiederherzuſtellen. Wie früh die Arthurſage in der Bretagne Fuß gefaßt hatte, beweiſen Namen der Sage, die ſchon im 9. Jahrhundert dort als Perſonennamen vorkommen, wie Arthur, Urbien, Euuen. Die Sage muß dort auch ſpäter noch außerordentlich populär geweſen ſein, da ſelbſt Gaufrid von Monmouth, alſo ein Waliſer, Elemente der bretoniſchen Traditionen aufnahm und ſich dafür auf ein von ſeinem Freunde Walther aus der Bretagne mitgebrachtes Buch berief. Dies läßt darauf ſchließen, daß die Arthurſage in der Bretagne feſter im Gedächtnis gehaftet hat oder dort ſtärker ausgebildet worden iſt als in Brittannien. Daher hatten gerade von der Bretagne aus die Erzählungen von Arthur und Gauvain früh eine weite Verbreitung erlangt. In Pavia und Padua erſcheint der Name Artuſius (vielleicht das franzöſiſche Artus) um 1100, in Novero ſchon um 1090. Wir finden in der Zeit vor Chriſtian von Troyes Walwanus in Padua, Galvanus in Genua. Doch iſt der Zeugenwert dieſer Namen in neuerer Zeit übertrieben worden. Es finden ſich die Namen Triſtan und Iwan ſchon im 8. und 9. Jahrhundert am Bodenſee, ohne daß damit die Verbreitung der Triſtan- und Yvainſage für ſo frühe Zeit erwieſen wäre.

Wenn nun Chriſtian ſeine Stoffe aus der mündlichen Überlieferung nahm, ſo ſpricht alles dafür, daß er aus der bretoniſchen Sage ſchöpfte, die ihm jedenfalls zugänglicher ſein mußte als die inſelkymriſche. Dazu ſtimmt auch manches in der Form der von ihm benutzten Eigennamen und manches in den von ihm verwendeten ſagenhaften Zügen. Arthur iſt bei ihm nicht mehr der kriegeriſche König, der in den Kämpfen ſelbſt die Waffen führt, ſondern eine unthätige

Repräſentationsfigur, von der die Tafelrunde unzertrennlich iſt. Die Glasinſel der Bretonen (Avalon) findet Verwertung. Arthur reſidiert für gewöhnlich nicht in dem ſüdlichen Kaerllion, ſondern in dem nördlichen Carduel (lat. Luguballium, heute Carlisle), der alten Hauptſtadt von Cumbria, die ſchon nach der Schlacht bei Arderydd (jetzt Arthuret, 573) gegen Alclyde (jetzt Dumbarton) zurücktreten mußte. Die bretoniſche Sage hat in dieſem Zuge und wohl in manchem anderen Altertümliches bewahrt, während die aus Cambria bei der Unterwerfung dieſes Landes durch die Sachſen (946) nach Wales ausgewanderten Britten manche Sagen in der neuen Heimat lokaliſiert und auch ſonſt verjüngt haben.

Die Elemente, aus denen ſich dieſe keltiſchen Sagen zuſammenſetzen, ſind in höherem Grade hiſtoriſch, als man früher annahm. Erec war ein Graf von Nantes des 10. Jahrhunderts. Andere Namen ſind lateiniſchen Urſprungs. Der Name Arthur kommt (nach Zimmer) von Artorius, der ſeines Vaters Uther von Victor; Yvain, Sohn des Urien, iſt Eugenius, Sohn des Urbigenus, beide hiſtoriſche Perſonen; Yvains Bruder Run (geſt. 627) ſchrieb eine Chronik, die den Kern des ſogenannten Nennius bildet. Lancelot iſt vielleicht ein Franke Lantbert (geſt. 852), der unter Ludwig dem Frommen und nach deſſen Tode auf bretoniſcher Seite kämpfte. Er muß als Sagenheld ſchon vor Chriſtian bekannt geweſen ſein, da er ſchon im „Erec“ genannt wird.

Daß man ſich gerade in der Champagne ſehr für die bretoniſche Sagenwelt intereſſierte, hatte ſeinen Grund in dem lebhaften Verkehr zwiſchen beiden Ländern, der durch die verwandtſchaftlichen Beziehungen der beiden Grafenhäuſer ſeit dem 11. Jahrhundert ein ſehr reger war.

Chriſtian, der uns über ſeine Quellen im „Cligés“, „Wilhelm“, wo er einen Gewährsmann nennt, der ihm die Geſchichte erzählt habe, und „Perceval“ ſehr genaue Auskunft gibt, drückt ſich hinſichtlich der Quellen ſeiner Arthurromane ſehr unbeſtimmt aus. Im „Erec“ nennt er nur einen conte, alſo wohl eine mündliche Erzählung. Die Geſchichte von Lancelot verdankte er der Gräfin Marie; wir erfahren nicht, ob auf Grund mündlicher oder geſchriebener Mitteilung. Im „Yvain“ wird ein Lai auf Laudinens Vater Laudunet erwähnt, jedoch nicht geſagt, daß er Chriſtian den Stoff geliefert habe; nach den Schlußworten des „Yvain“ hat Chriſtian auch dieſe Geſchichte erzählen hören. Jedenfalls ſtoßen wir, wenn wir Chriſtian aus der bretoniſchen Sage ſchöpfen laſſen, auf keinerlei ſachlichen Widerſpruch. Die Angaben dieſer contes aber werden dürftig genug geweſen ſein. Über das Verhältnis Chriſtians zu der im „Erec“ benutzten Quelle äußert ſich W. Förſter wie folgt: „So dürfte er denn die Thatſache, daß der Königsſohn Erec ein armes Fräulein heiratet, und dann noch den Schluß, die joie de la cort (das S. 138, Z. 1 erwähnte Schlußabenteuer), außerdem etwa noch den Irländer Guivret aus einem conte geholt haben, wobei aber aller Wahrſcheinlichkeit nach die beiden letzten Punkte ſtofflich mit ‚Erec‘ nicht zuſammenhängen, ſondern erſt durch Chriſtian verbunden worden ſind.“

Der Inhalt des „Lancelot“ hat nach Gaſton Paris mythiſchen Hintergrund. Urſprünglich iſt es Arthur ſelbſt, der zur Befreiung ſeiner entführten Königin auszieht, und das Land, in welches Meleagant ſie gebracht hat, aus dem niemand zurückkehrt, der es betreten hat, zu dem die ſchwer zugänglichen Brücken führen, iſt das Totenreich. Nach Gaſton Paris iſt vielleicht die Liebesgeſchichte zwiſchen Lancelot und Guenièvre erſt von Chriſtian hinzugefügt worden; ihre Befreiung durch Lancelot ſchloß ſeine Liebe nicht ohne weiteres ein. Außerdem iſt wahrſcheinlich erſt durch eine Neuerung Chriſtians dem Ritter Keu der Charakter eines hämiſchen, großſprecheriſchen, aber leiſtungsunfähigen Mannes gegeben.

Chriſtians Romane hatten guten Erfolg, auch außerhalb Frankreichs. Wie „Cligés“ von Konrad Flecke deutſch bearbeitet und wahrſcheinlich von Ulrich von Türheim zu Ende geführt wurde, ſo hat Hartmann von Aue noch im 12. Jahrhundert den „Erec“, und zwar mit großer Freiheit, dann, wohl weil dieſe von Kritikern übel vermerkt ſein mochte, den „Yvain“ mit engerem Anſchluß an das Original übertragen. Im einzelnen zeigt ſich Hartmann überall auf beſſere Motivierung und auf Beſeitigung von Derbheiten und ſittlich Anſtößigem bedacht; mehr noch als Chriſtian betont er die ſeeliſche Seite. Auch nordiſche und waliſiſche Bearbeitungen ſind erhalten. In den letzteren, die man ſonſt als Mabinogion zu citieren pflegte, heißt Erec Geraint (von dem hiſtoriſchen Gerontios).

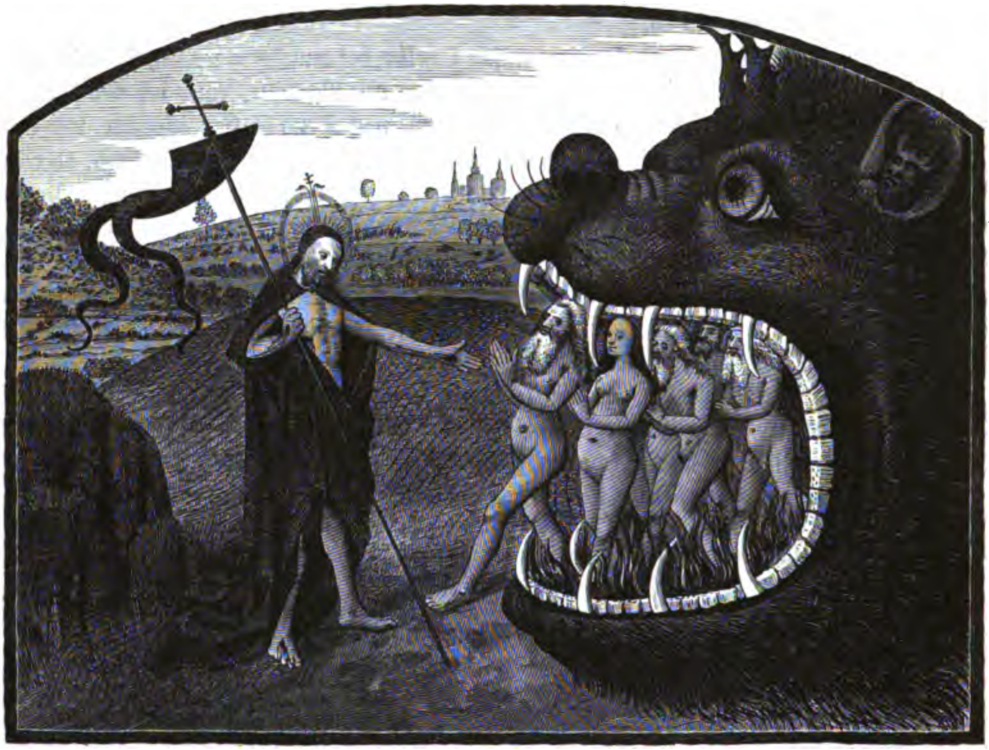
Wenn man für Chriſtian anglonormanniſche Quellen hat annehmen wollen, ſo berief man ſich auf das Vorhandenſein eines „Lanzelet“, den Huc von Morville, einer der Mörder des Thomas Becket und der Geiſeln des Richard Löwenherz, nach Deutſchland mitbrachte, und den Ulrich von Zatzikon gegen 1195 ins Deutſche übertrug. Ob dieſer „Lanzelet“ in Proſa oder in Verſen abgefaßt war, wiſſen wir nicht. Man berief ſich ferner auf die Schreibungen Yvain mit Y, Keu mit u, die nicht auf der kymriſchen Ausſprache, ſondern auf der kymriſchen Schreibung beruhen, alſo die Benutzung ſchriftlicher Quellen vorausſetzen. Die Verbindung der Gräfin Marie mit dem engliſchen Königshaus würde die Benutzung aus England bezogener Werke begreiflich erſcheinen laſſen. Indeſſen fehlt von anglonormanniſchen Arthurromanen, die in Verſen abgefaßt wären, bis jetzt jede ſichere Spur.

In einem ſeiner Werke hat Chriſtian einen legendenhaften Stoff behandelt, im „Wilhelm von England“ (Guillaume d'Angleterre). Wir wiſſen nicht, welche Stelle dieſem der Entſtehungszeit nach in der Reihe von Chriſtians Dichtungen gebührt.

Der Verfaſſer erzählt darin von einem König Wilhelm von England, der ſich auf die Aufforderung einer himmliſchen Stimme hin in die Waldeinſamkeit begibt und dort von ſeiner Frau mit zwei Knaben beſchenkt wird. Kaufleute (wohl Wikinger) führen mit Gewalt die Königin zu Schiffe fort. Der König, außer ſich vor Schmerz, will mit den Kindern einen Kahn beſteigen und trägt zuerſt das eine Kind hinein. Indeſſen wird das andere Kind von einem Wolf geraubt. Kaufleute jagen es dem Tiere ab, und ſie nehmen auch das Kind im Boote an ſich und ziehen zu Schiff von dannen. Der unglückliche König bittet ein Schiff mit Kaufleuten, ihn mit fortzunehmen, und gelangt ſo nach Galvaide (Galloway), wo ihn ein reicher Bürger in ſeinen Dienſt nimmt. Die Königin Graciëne war in Sorlinc gelandet und von dem Herrn des Landes, Gleolaïs, in ſein Haus aufgenommen worden, der ſie zu ſeiner Gattin und zur Landesherrin machen will. Obwohl er vor der Hochzeit ſtirbt, wird Graciëne doch als Gebieterin anerkannt. Die beiden Knaben gelangen in das angrenzende Land Catenaſſe (jetzt Caithnes), wachſen heran und treten in den Dienſt des Königs von Catenaſſe. Wilhelm aber, der ſich jetzt Gui nennt, muß im Auftrag ſeines Herrn Geſchäftsreiſen unternehmen und kommt ſo nach Briſtol, wo ſeine Ähnlichkeit mit dem ſeit achtundzwanzig Jahren vermißten König Wilhelm allen auffällt. Auch ſein Neffe, dem man die Krone Englands übertragen hat, begrüßt ihn aufs freundlichſte und möchte ihn am Hof behalten; er aber zieht es vor, wieder abzuſegeln, und wird durch einen Sturm in das Land der Graciëne verſchlagen, wo er ſeine Gattin wiederfindet. Auf der Jagd trifft er zufällig mit ſeinen Söhnen zuſammen, und auch hier ſtellen ſich die nahen Beziehungen der drei Perſonen heraus. Mit ſeiner wiedergefundenen Familie kehrt er nach England zurück, wo ſein Neffe ihm gutwillig die Krone zurückgibt.

Der Inhalt dieſer Erzählung, deren Unwahrſcheinlichkeiten und mangelhafte Motivierungen von Chriſtian in keiner Weiſe getilgt worden ſind, iſt ein beliebter Märchenſtoff, der teils als Ganzes, teils in einzelnen wichtigen Zügen auch ſonſt mehrfach auftritt. Die verbreitetſten, freilich von Chriſtians Darſtellung ſich wiederholt entfernenden Verſionen ſind die Legende vom heiligen Euſtathius-Placidas und die Geſchichte vom Kaiſer Octavian, von denen auch altfranzöſiſche Bearbeitungen erhalten ſind. Für die Beliebtheit von Chriſtians Erzählung ſpricht, daß ſie im 13. oder 14. Jahrhundert in die damals übliche Form des Dit (Gedicht in Strophen aus vier einreimigen Alexandrinern) umgegoſſen und um 1500 gedruckt wurde. Auch gibt es Bearbeitungen in fremden Sprachen, ſo eine deutſche von Ulrich von Eſchenbach in deſſen „Wilhelm von Wenden“.

Bedeutender iſt das letzte Werk Chriſtians, die „Erzählung vom Graal“ (Conte del Graal) oder der „Perceval“ (ſ. die Abbildungen, S. 146 und S. 147), über deſſen Abfaſſung der Dichter geſtorben iſt. Er verwertete für dieſe Dichtung ein Buch, das ihm ſein neuer Gönner, Graf Philipp von Flandern und Elſaß, jedenfalls vor 1188 gegeben hatte, wo er das Kreuz nahm. Genauer können wir das Ende unſeres Dichters nicht beſtimmen.



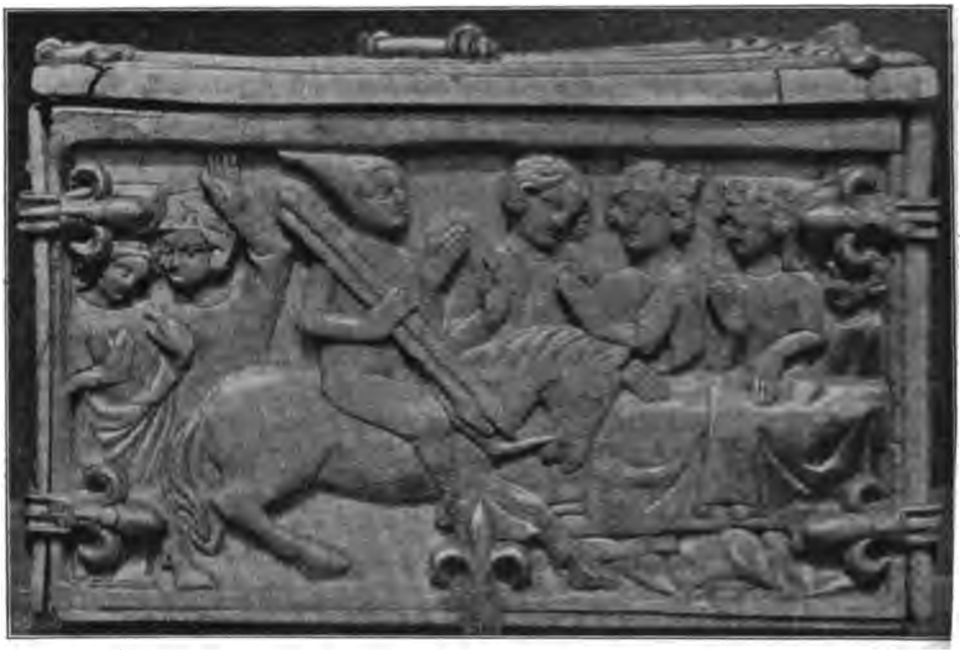
Chriſtus befreit die Erzväter. (Aus dem Proſa-Merlin.) Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 182.

Nachdem der Vater des Helden an einer im Kampf empfangenen Wunde und aus Gram über den Verluſt ſeiner beiden älteren, an einem Tag gefallenen Söhne geſtorben iſt, zieht die Witwe mit dem einzigen Sohn, der ihr noch bleibt, einem Säugling, in eine Einöde, damit er von allem Welt- und Ritterleben fern aufwachſe und vor dem Schickſal ſeines Vaters und ſeiner Brüder bewahrt bleibe. Einſt ſieht er dennoch Ritter durch den Wald reiten, und als ſie ihm die Bedeutung ihrer Waffen erklärt und ihm geſagt haben, daß ſie König Arthur den Ritterſchlag verdanken, wünſcht er ſelbſt, Ritter zu werden, und läßt ſich auch durch die Bitten ſeiner Mutter nicht von dieſem Entſchluſſe abbringen, die ihm nur noch zum Abſchied gute Ratſchläge mitgeben kann. Frauen und Mädchen ſolle er nie ſeinen Beiſtand verſagen. Eines Mädchens Kuß ſei ſehr erſtrebenswert, und auch Ring oder Gürtel, den eine Dame trägt, ſei für den Mann willkommene Liebesgabe. Einen Reiſegefährten ſolle er nach dem Namen fragen, mit Braven verkehren, in Kirchen zu Gott beten. Als der Knabe dann, mit ſeinem Jagdſpieß bewaffnet, davongezogen iſt, ſinkt die Mutter, vom Schmerz getötet, zur Erde. Er aber reitet durch den Wald und kommt an ein koſtbares Zelt, worin eine ſchöne Frau ſchläft. Dem Gebote ſeiner Mutter allzu gewiſſenhaft folgend, raubt er ihr einen Kuß und nimmt ihr den Ring vom Finger. Als er ſich entfernt hat, kehrt der Gatte der Dame zurück und erfährt, was geſchehen iſt. Er beſchließt, ſeine Frau durch ſchlechte Behandlung ſo lange zu ſtrafen, bis er den Schuldigen gefunden und getötet hat. Der Knabe reitet weiter und kommt nach Carduel. Vor dem Thor der Burg ſteht in herausfordernder Haltung ein Ritter in roter Rüſtung, der einen goldenen Becher in der Rechten hält, und behauptet, durch Arthur ſeines Landes beraubt worden zu ſein. Der Knabe reitet in Arthurs Saal ſo dicht an den König heran, daß dieſem der Kopf des Pferdes den Hut abwirft. Arthur erzählt, daß ihm der rote Ritter ſeinen Becher geraubt und den Wein in den Schoß der Königin gegoſſen habe. Der Knabe bittet den König um den Ritterſchlag und um die Waffen des roten Ritters. Eine Jungfrau, die nicht eher lachen ſollte, als bis der beſte Ritter bei Hofe erſchiene, lacht jetzt und erklärt, der Fremde werde noch der beſte Ritter werden, ein Wort, für das ſie von Keu geſchlagen wird. Der Knabe begeht nun ſeine erſte That, indem er den roten Ritter mit ſeinem Wurfſpeer tötet. In der roten Rüſtung reitet er dann fort und kommt zu dem alten Ritter Gonemant, den er, den Anweiſungen ſeiner Mutter folgend, um Rat bittet. Der Greis lehrt ihn die Waffen handhaben und empfiehlt ihm, neugierige Fragen zu unterlaſſen. Von Gonemant kommt Perceval zu einer anderen Burg (Belrepaire), in der er von Blancheflour, einer Nichte Gonemants, beherbergt wird. Die Burg hat unter den Angriffen eines Königs zu leiden, den der Ankömmling beſiegt und zu Arthur und der von Keu geſchlagenen Jungfrau ſchickt. Blancheflour wird aus Dankbarkeit ſeine Geliebte. Die Sehnſucht nach ſeiner Mutter veranlaßt ihn dann zum Aufbruch; er kommt an einen Fluß; ein Mann fiſcht darin und gibt ihm Auskunft, daß im weiten Umkreis keine Brücke ſei; doch wolle er ihn in ſeinem Haus beherbergen. Er gelangt darauf in eine Burg und wird in einen Saal geführt, in deſſen Mitte auf einem Bett ein alter Mann in prächtiger Kleidung ſitzt. Dieſer läßt den Fremden in ſeiner Nähe Platz nehmen und ſchenkt ihm ein Schwert. Nun wird durch den Saal eine weiße Lanze getragen, von deren Spitze ein Tropfen Blutes leis auf die Hand des Trägers fließt. Dann kommen zwei Männer, die Armleuchter tragen, dann ein Fräulein mit einem goldenen, edelſteinbeſetzten Graal, der Tageshelligkeit im Saal verbreitet, endlich ein anderes Fräulein mit einem ſilbernen Teller. Perceval wagt nach alledem nicht zu fragen, da ihm ja Gonemant unnützes Fragen unterſagt hat. Am anderen Morgen findet der Gaſt die Burg wie ausgeſtorben, und ſein Roß ſteht geſattelt im Hofe. Er reitet von dannen. Im Walde trifft er ein klagendes Mädchen, das einen toten Ritter in den Armen hält. Als ſie erfahren hat, daß der junge Mann in der Graalsburg geweſen ſei, ſagt ſie ihm, der Fiſcher und ſein Wirt ſeien dieſelbe Perſon, der Fiſcherkönig, der als einzigen Zeitvertreib das Fiſchen habe, ſeitdem er mit einem Wurfſpeer durch beide Schenkel ſchwer verwundet worden. Als ſie ferner erfährt, daß er Lanze, Graal und Teller geſehen habe, ohne eine Frage auszuſprechen, wünſcht ſie zu wiſſen, wie er heiße. Er kennt ſeinen Namen nicht, errät ihn aber als Perceval den Waliſer. Sie ſagt ihm, hätte er gefragt, ſo wäre der verwundete König geneſen und ſein Land von Kriegsnöten befreit worden; Perceval müſſe für die Sünde büßen, daß der Schmerz über ſeinen Verluſt ſeiner Mutter den Tod gegeben. Sie ſelbſt ſei ſeine Baſe. Das Schwert, das er vom Fiſcherkönig erhalten, werde zerbrechen, wenn er ſeiner nicht achte, und könne dann nur von dem Schmied Trebuchet, der es anfertigte, ganz gemacht werden. Als Perceval wieder fortgeritten iſt, begegnet er der von ihrem Gatten Orguellous de la Lande mißhandelten Frau, der er einſt Kuß und Ring geraubt hat. Er beſiegt den Orguellous, nimmt ihm das Verſprechen ab, ſeiner Frau zu verzeihen und im Auftrag des Siegers an Arthurs Hof zu ziehen, der ſich gerade zu Carlion befindet. Arthur iſt über die Thaten des jungen Helden ſo erfreut, daß er ſich mit ſeinen Rittern aufmacht, um ihn zu ſuchen. Man findet ihn, wie er drei Blutstropfen, die eine von einem Falken verwundete wilde Gans hatte auf den Schnee fallen laſſen, anſtarrt, da ſie ihn an ſeine Geliebte erinnern. Nachdem der Zauber, der ihn bannte, nachgelaſſen hat, folgt er Gauvain zu Arthur und zieht mit dem Hof nach Carlion, wo er ſeinen Sitz an der Tafelrunde erhält. Da erſcheint ein häßliches Weib auf einem Maultier; ſie tadelt Perceval, weil er auf der Graalsburg nicht gefragt habe, und erklärt, den höchſten Preis werde der erringen, der die gefangenen Jungfrauen befreie. Perceval gelobt, nirgends zwei Nächte zu herbergen, bis er Sicheres über die blutende Lanze erfahren habe, und Gauvain will das angekündigte Abenteuer beſtehen.

So wird jetzt Gauvain für einige Zeit der Hauptheld, während Perceval fünf Jahre in der Irre herumreitet, ohne an Gott zu denken. Am Karfreitag begegnet er drei büßenden Rittern, die ihm Vorwürfe machen, daß er an dieſem hohen Tage in voller Rüſtung reite; er möge bei einem Einſiedler beichten und Buße thun. Perceval thut dies auch und erfährt, daß der Einſiedler, der Vater des Fiſcherkönigs, und ſeine eigene Mutter Geſchwiſter ſind, auch daß erſterer mit einer Hoſtie, die im Graal liegt, am Leben erhalten wird.

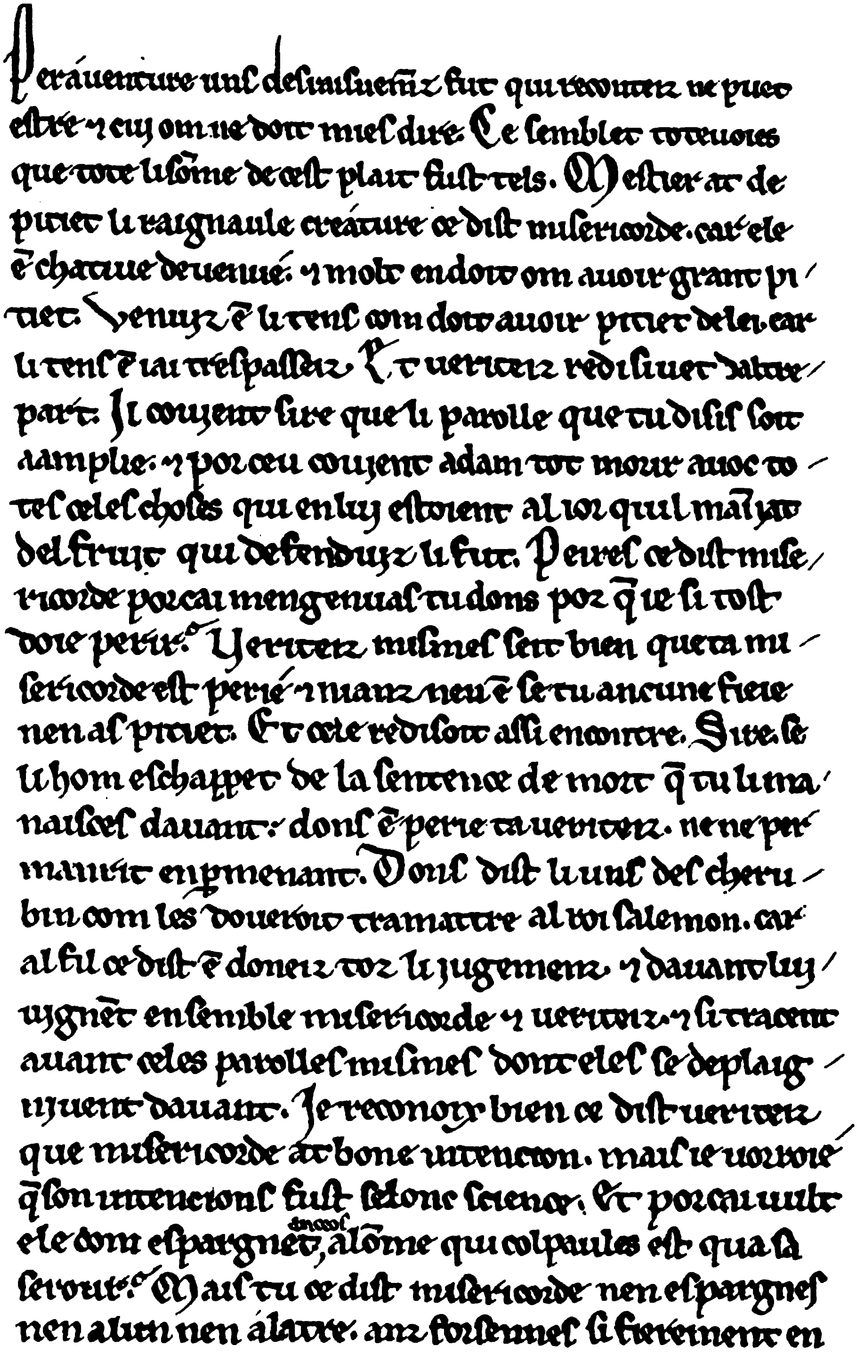
Gauvain gelangt nach verſchiedenen Abenteuern zu der Burg der gefangenen Jungfrauen und bringt die Nacht auf dem Zauberbette zu, auf das Geſchoſſe niedergehen, und in deſſen Nähe ein grimmer Löwe hauſt. Er beſteht den Zauber und wird zum Herrn der Burg erklärt. Dann wird ein neues Abenteuer, ein Zweikampf Gauvains mit Guiromelant, vorbereitet, der Gauvains Schweſter liebt. Doch endet das Gedicht, ehe dieſer Zweikampf ſtattfindet.

Chriſtians „Perceval" bricht mit Vers 10,601 ab. Ein Ungenannter ſetzte ihn fort, wie es ſcheint, bis Vers 21,916 und beſchäftigte ſich ganz mit den Erlebniſſen Gauvains. Sein Anteil hat dem mittelengliſchen Gedicht „Golagros und Gawain" den Stoff geliefert und iſt ſpäter wiederholt neu überarbeitet worden. Dann führte Gauchier de Dourdan die Erzählung bis Vers 34,934: Perceval ſollte durch immer neue Schwierigkeiten beim Auffinden des Graal gehemmt werden; Gauchier bricht ab, als es eben ſeinem Helden gelungen iſt, den Graal finden. Jetzt ſetzen an derſelben Stelle zwei Fortſetzer ein, Manecier, der zwiſchen 1214 u 1225 für die Gräfin Johanna von Flandern, eine Großnichte Philipps, ſchrieb, und Gerb zwiſchen 1220 und 1225, wohl derſelbe, dem wir auch den Veilchenroman verdanken.



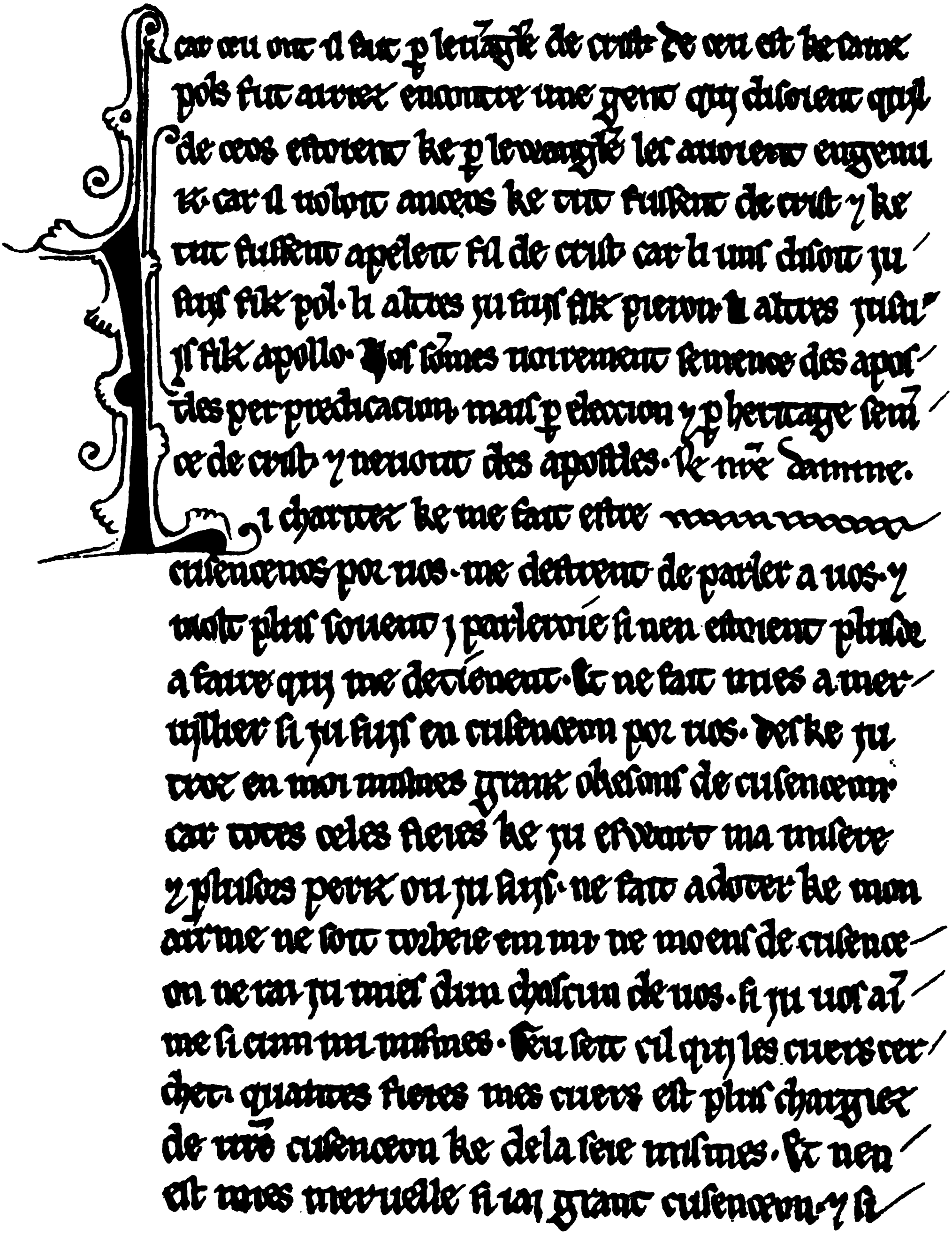
Perceval reitet nach Arthurs Hof (zu Chriſtians „Conte del Graal"). Nach der Schnitzerei eines Elfenbeinkäſtch (14. Jahrhundert), im Louvre zu Paris. Vgl. Text, S. 144.

In Chriſtians „Perceval" ſind zwei Stoffe miteinander verſchmolzen: die chriſtliche Legen die wir aus Robert (vgl. S. 132) kennen, und die Geſchichte eines Arthurritters, die in einzeln Zügen Parallelen in der keltiſchen Sage findet, wie z. B. Percevals Jugendgeſchichte von d triſchen Nationalhelden Cuchulinn auf ihn übertragen worden iſt. Es iſt möglich, daß Chriſtian dieſe Verſchmelzung vollzog; dann müßte er freilich hier ſeinem Stoffe weit ſelbſtän ger gegenübergeſtanden haben als im „Wilhelm von England". Die Vorgeſchichte des Gra hat Chriſtian nirgends mitgeteilt; da jedoch das Gefäß in feierlicher Prozeſſion hereingebra wird, mit einem ſilbernen Teller (der Patina) zugleich erſcheint und Träger einer Hoſtie iſt,



Peráventure uns deſiaiſuenz fut qui teſmoinz ne puet
eſtre ⁊ cuy om ne doit mies dire. Ce ſemblet totevoies
que tote li ſome de ceſt plait fuſt tels. Meſtier at de
pitiet li raignaule créature ce diſt miſericorde. car ele
ē chaitive devenue. ⁊ molt en doit om avoir grant pi-
tiet. Venuz ē li tens com doit avoir pitiet de lei. car
li tens ē iai treſpaſſez. Et veritez rediſuet daltre
part. Il covient fere que li parolle que tu diſis ſoit
aamplie. ⁊ por ceu covient adam tot morir avoc to-
tes celes choſes qui en luy eſtoient al ior quil maniat
del fruit qui defenduz li fut. Peires ce diſt miſe-
ricorde por cai mengenias tu dons por q̄ ie ſi toſt
doie perir. Veritez meiſmes ſeit bien que ta mi-
ſericorde eſt perie ⁊ manz neu ē ſe tu ancune fiede
nen as pitiet. Et cele rediſoit aſſi encontre. Sire. ſe
li hom eſchappet de la ſentence de mort q̄ tu li ma-
naſces davant: dons ē perie ta veritez. ne ne per-
manrit en parmenant. Dons diſt li uns des cheru-
bin com les doveroit tramattre al roi ſalemon. car
al fil ce diſt ē donez toz li jugemenz. ⁊ davant luy
vignēt enſemble miſericorde ⁊ veritez. ⁊ ſi tracent
avant celes parolles meiſmes dont eles ſe deplaig-
nivent davant. Je reconoiz bien ce diſt veritez
que miſericorde at bone intencion. mais ie vorroie
q̄ ſon intencions fuſt ſelonc ſcience. Et por cai vult
ele com eſpargnet ancos al ōme qui colpaules eſt qua ſa
ſervuit. Mais tu ce diſt miſericorde nen eſpargnes
nen alun nen álatre. anz forſennes ſi fierement en

3. Eine Seite aus den Predigten Bernhards von Clairvaux.
Handschrift in der Pariser Nationalbibliothek.



4. Eine Seite aus den Predigten Bernhards von Clairvaux.
Handschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Die ſechs älteſten franzöſiſchen Handſchriften aus Frankreich. Tafel I.

1.

[. . .] soit adés nostres ansoniemanz, ke ceu soit p*er*feitemant an nos assommeit ke li apostles dist a ceos ki ancor sunt animal et ancomenceant. „Humaine chose", dist il, „uos di por l'anfarmeteit de u*ost*re chair. Tot ansi cum uos liurestes uos manbres por seruir a ordeit et a maluistiet, ansi les relíureiz or por seruir a iustise an seintefiẽmant". Oiet ceu cil ki eniusca or at esteit li amiaules serianz de sun cors, c'est li animas hom ki iai ancomancet a matre sun cors en la subiection de l'esperit et de luj meimes atorneir por ap*er*ceoure celes choses ke de deu sunt et por [. . .]

Comant hom doit chai*n*gier les costumes.

2.

[. . .] d'entrer el temple; cu*m* plus cil ki at mortes oyures n'e*n*terrat mies en ciel! Et por ceu e*st* il moieneres del nouel testame*nt*, ke p*er* l'entrecorreme*nt* de sa mort en la redemption de celes mismes preuarications k'estoient desoz lo primier testame*nt* praigne*nt* la rep*r*omission del parmenant heritaige cil ki apeleit sunt. Car lai ou om fait testame*nt*, at mestier ke li morz del testor entrecorret. Car en morz e*st* li testame*nz* confarmeiz; altreme*nt* ne ualt. Cest ne puet estre fars, tant cu*m* cil ujt ke diujseit l'at. Les humaines lois tochet ci li apostles, q*ue* suelent aflauillier lo testame*nt* ke li uns fait a l'atre de son heritaige, tant ke li diujseires de cel meismes testame*nt* e*st* morz. Car qua*nt* cil diujsejres e*st* morz, s'est farme del tot sa diujse des i en auant. En ceste maniere li testame*nz* de la uje parmena*nt*, ke Criz nos at doneit, ne nos polt mies altreme*nt* estre fars, s'il ne laûst confarmeit p*er* sa mort. Car si gra*nz* estoit n*ost*res pechiez, ke ne puissiens altreme*nt* estre rachateit ne salf, se li filz deu ne morust por nos. Et por ceu ke nos n'estiẽns mies digne de co*n*querre ceu q*u*'il nos auoit p*r*omis, se deujnt il n*ost*re moienejres p*er* sa mort, por ceu ke par sa mort, k'il ne dujt mies soffrir, ostest n*ost*re mort, ke nos auiẽns deserujt. Et por ceu ke mainte gent moens parfeit puient doteir des p*r*omissions n*ost*re signor, maismeme*nt* de ceu q*u*'il fut morz si cu*m* flaues kom, li sainz apostles [. . .]

3.

Per auenture uns desraisneme*nz* fut, qui reconteiz ne puet estre *et* cui om ne doit mies dire. Ce semblet toteuoies que tote li so*m*me de cest plait fust tels. „Mestier at de pitiet li raignaule creature", ce dist Misericorde; „car ele e*st* chatiue deuenue, *et* molt

1.

[und das] ſei ſtets unſer Beſtreben, daß das vollkommen in uns Geltung erlange, was der Apoſtel denen ſagte, die noch animaliſch und Anfänger ſind. „Etwas Menſchliches", ſagte er, „ſage ich euch wegen der Schwachheit eures Fleiſches. Gerade ſo, wie ihr eure Glieder dazu verwendet habt, um der Unreinheit und Schlechtigkeit zu dienen, ſo verwendet ſie nun anderſeits dazu, der Gerechtigkeit in Heiligung zu dienen." Es vernehme dies der, der bis jetzt der freundliche Diener ſeines Leibes geweſen iſt, d. h. der animaliſche Menſch, der nunmehr beginnt, ſeinen Leib in die Botmäßigkeit des Geiſtes zu ſtellen und ſich ſelbſt dazu tauglich zu machen, um jene Dinge, die von Gott ſind, zu erfaſſen und um [. . .]

Wie man die Gewohnheiten ändern ſoll.

2.

[Wenn jemand etwas Totes und Unreines berührte, war es für ihn nicht paſſend,] den Tempel zu betreten; um wieviel mehr wird der, der tote Werke hat, nicht in den Himmel eingehen! Und er [Chriſtus] iſt Mittler des neuen Teſtamentes, damit durch das Ereignis ſeines Todes bei der Erlöſung von dieſen ſelbigen Vergehen, die unter dem erſten Teſtament vorkamen, ſie, die berufen ſind, das Gegenverſprechen der ewigen Erbſchaft nehmen. Denn wo man ein Teſtament macht, iſt es erforderlich, daß der Tod des Erblaſſers eintrete. Denn in Toten [d. h. in der Thatſache, daß jemand tot iſt] wird das Teſtament befeſtigt; ſonſt gilt es nicht. Es kann nicht feſt ſein, ſolange jener lebt, der es errichtet hat. Die menſchlichen Geſetze berührt hier der Apoſtel, die das Teſtament, das einer dem andern über ſeine Hinterlaſſenſchaft macht, abzuſchwächen pflegen, bis der Errichter jenes ſelbigen Teſtamentes geſtorben iſt. Denn wenn der Errichter geſtorben iſt, iſt ſeine Verfügung gänzlich feſt für die Zukunft. So konnte das Teſtament des ewigen Lebens, das Chriſtus uns gegeben hat, für uns nur dadurch feſt werden, daß er es durch ſeinen Tod befeſtigte. Denn ſo groß war unſere Sünde, daß wir nur dadurch losgekauft und erhalten werden konnten, daß der Sohn Gottes für uns ſtarb. Und weil wir nicht würdig waren, was er uns verſprochen hatte, zu erwerben, wurde er unſer Mittler durch ſeinen Tod, damit er durch ſeinen Tod, den zu leiden er nicht verpflichtet war, unſern Tod wegnähme, den wir verdient hatten. Und weil manche weniger vollkommne Leute an den Verſprechungen unſeres Herrn zweifeln können, zumal daran, daß er wie ein ſchwacher Menſch geſtorben ſei, nimmt der Apoſtel [als Beiſpiel die übliche Gewohnheit der menſchlichen Geſetze.]

3.

Vielleicht war es eine Auseinanderſetzung, die nicht wiedererzählt werden kann, und die man nicht ſagen ſoll. Es ſcheint jedoch, daß der ganze Inhalt dieſes Streites folgender war. „Es bedarf das vernünftige Geſchöpf des Mitleids", ſagte en doit om auoir grant pitiet. Venujz e*st* li tens c'om doit auoir pitiet de lei, car li tens e*st* iai trespasseiz.“ Et Ueriteiz redisiuet d'altre part: „Jl coujent, sire, que li parolle que tu disis soit aamplie, *et* por ceu coujent Adam tot morir auoc totes celes choses qui en luj estoient al ior qu'il mai*n*jat del fruit que defendujz li fut.“ — „Peires“, ce dist Misericorde, „por cai m'engenuas tu dons, por q*ue* ie si tost doie perir? Ueriteiz mismes seit bien que ta Misericorde est perie *et* nianz nen e*st*, se tu ancune fiëie nen as pitiet.“ Et cele redisoit assi encontre: „Sire, se li hom eschappet de la sentence de mort q*ue* tu li manaisces dauant, dons e*st* perie ta Ueriteiz ne nc permanrit en p*er*menant.“ Dons dist li uns des cherubin c'om les doueroit tramattre al roi Salemon; „car al fil“, ce dist, „e*st* doneiz toz li jugemenz *et* dauant luj ujgne*n*t ensemble Misericorde *et* Ueriteiz, *et* si tracent auant celes parolles mismes dont eles se deplaignjuent dauant.“ — „Je reconoix bien“, ce dist Ueriteiz, „que Misericorde at bone intencion, mais ie uorroie q*ue* son intencions fust selonc sciẽnce. Et por cai uult ele c'om espargnet anceos a l'o*m*me qui colpaules est qu'a sa serour?“ — „Mais tu“, ce dist Misericorde, „nen espargnes nen a l'un nen a l'atre, anz forsennes si fierement en [. . .]

4.

[. . .] car ceu ont il fait p*er* l'eua*n*g*e*le de Crist. De ceu est ke sainz Pols fut aïriez encontre une gent, quj disoient qu'jl de ceos estoient, ke p*er* l'ewang*e*le les auoient engenuïz; car il uoloit anceos, ke tut fussent de Crist *et* ke tut fussent apeleit fil de Crist. Car li uns disoit: „Ju sujs filz Pol“, li altres: „Ju sujs filz Pieron“, li altres: „Ju sujs filz Apollo.“ Nos so*m*mes uoirement semence des apostles per predicacion, mais p*er* eleccion *et* p*er* heritage sem*en*ce de Crist *et* neuout des apostles.

De n*ost*re damme.

Li charitez, ke me fait estre cusencenos por nos, me destrent de parler a uos, *et* molt plus souent j parleroie, si nen estoient plusor afaire, quj me detienent. Et ne fait mies a merujllier, si ju sujs en cusenceon por uos, deske ju troz en moi mismes granz okesons de cusenceon. Car totes celes fiëies ke ju eswart ma misere *et* plusors periz ou ju sujs, ne fait a doter ke mon ai*n*rme ne soit torbeie em mi, ne moens de cusenceon ne rai ju mies d'un chascun de uos, si ju uos ai*m*me si cum mi mismes. Ceu seit cil quj les cuers cerchet, quantes fiëies mes cuers est plus chargiez de u*ost*re cusenceon ke de la seie mismes. Et nen est mies meruelle, si i'aj grant cusenceon, *et* si [. . .]

Barmherzigkeit; „denn es iſt elend geworden, und man muß mit ihm großes Mitleid haben. Gekommen iſt die Zeit, wo man mit ihm Mitleid haben muß, denn die Zeit iſt ſchon verſtrichen." Und Wahrheit ſagte anderſeits: „Es muß, Herr, das Wort, das du ſagteſt, erfüllt werden, und darum muß Adam ganz ſterben mit allem, was in ihm war am Tage, da er von der Frucht, die ihm verboten war, aß." — „Vater", ſagte Barmherzigkeit, „warum haſt du mich denn erzeugt, wenn ich ſo raſch untergehen ſoll? Wahrheit ſelbſt weiß, daß deine Barmherzigkeit vernichtet iſt und nichts iſt, wenn du nicht manchmal Mitleid haſt." Und jene ſagte auch dagegen: „Herr, wenn der Menſch dem Todesurteil entrinnt, womit du ihn zuvor bedrohteſt, dann iſt deine Wahrheit vernichtet und wird nicht ewig bleiben." Da ſagte der eine der Cherubim, man ſolle ſie zum König Salomon ſchicken; „denn dem Sohn", ſagte er, „iſt alles Urteil gegeben, und vor ihm mögen Barmherzigkeit und Wahrheit zuſammenkommen und jene ſelben Worte vorbringen, mit denen ſie ſich zuvor beklagten." — „Ich erkenne wohl an", ſagte Wahrheit, „daß Barmherzigkeit gute Abſicht hegt, aber ich möchte, daß ihre Abſicht gemäß ihrem Wiſſen wäre. Und warum will ſie, daß man den Menſchen, der ſchuldig iſt, eher ſchont als ihre Schweſter?" — „Aber du", ſagte Barmherzigkeit, „ſchonſt keinen von beiden, ſondern wüteſt ſo arg gegen [den Menſchen, der geſündigt hat, daß du zugleich mit ihm auch deine Schweſter quälſt"].

4.

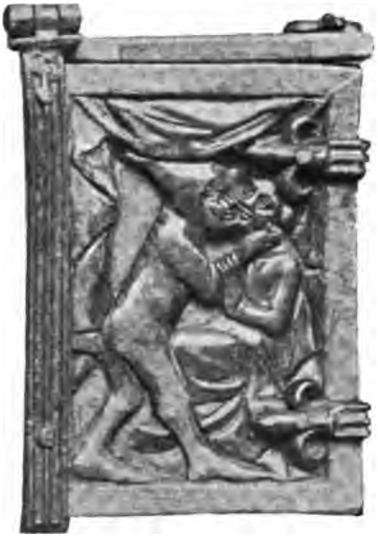
[. . .] denn das haben ſie [die Apoſtel] durch das Evangelium Chriſti gethan. Daher wurde Sankt Paulus gegen Leute aufgebracht, die ſagten, ſie ſeien von denen, die ſie durch das Evangelium erzeugt hätten; denn er wollte vielmehr, daß alle von Chriſtus wären und alle Söhne Chriſti genannt würden. Denn der eine ſagte: „Ich bin ein Sohn des Paulus", der andre: „Ich bin ein Sohn des Petrus", der andre: „Ich bin ein Sohn des Apollo". Wir ſind in Wahrheit Same der Apoſtel durch die Predigt, aber durch Wahl und Erbſchaft Same Chriſti und Neffen der Apoſtel.

Von Unſrer Lieben Frau.

Die Liebe, die mich um euch bekümmert ſein läßt, zwingt mich, zu euch zu ſprechen, und ich würde zu euch weit öfter ſprechen, wären nicht verſchiedene Geſchäfte, die mich abhalten. Und es iſt kein Wunder, wenn ich um euch in Sorge bin, da ich in mir ſelbſt großen Anlaß zur Sorge finde. Denn ſo oft ich mein Elend und verſchiedene Gefahren, in denen ich ſchwebe, betrachte, iſt kein Zweifel, daß meine Seele in mir verwirrt iſt, und nicht weniger Sorge habe ich um jeden von euch, wenn ich euch liebe wie mich ſelbſt. Das weiß der, der die Herzen ergründet, wie oft mein Herz mehr von Sorge um euch als von ſeiner eignen beſchwert iſt. Und es iſt kein Wunder, wenn ich große Sorge habe und wenn [große Furcht um euch alle mich verwirrt, wenn ich ſehe, daß ihr in ſo großem Elend und in ſo mannigfachen Gefahren ſeid].

muß auch Chriſtian dabei an die Abendmahlsſchüſſel gedacht haben. Bei Robert hat die Legende noch ihre von der Arthurſage unberührte, alſo ältere Form; vielleicht hat erſt ſeine Merlindichtung ihre Verbindung mit dem Arthurkreiſe nahegelegt. Wenn Robert betont, er ſei der erſte Menſch, der die Geſchichte des Graals erzählt habe, ſo muß er dieſe Priorität wohl einem anderen gegenüber hervorheben, der unmittelbar nach ihm davon handelte. Vielleicht war dies Chriſtian. Die Percevalſage iſt uns in ihrer urſprünglichen Geſtalt nicht erhalten. Der mittelengliſche „Perceval" iſt nur ein verblaßter Ausfluß aus Chriſtian, und auch der Verfaſſer des kymriſchen „Peredur" hat bereits Chriſtians Gedicht ſamt den Fortſetzungen gekannt.

Chriſtian hat auf die Romandichter der Folgezeit einen weitgehenden Einfluß ausgeübt, der ſich keineswegs auf den Arthurroman beſchränkte. Noch zwiſchen 1270 und 1280 nimmt Beaumanoir ganze Verſe und zahlreiche Wendungen aus Chriſtians Werken herüber, zumal aus „Yvain" und „Perceval". Den Reigen der Nachahmer eröffnen die Fortſetzer von Chriſtians unvollendet gebliebenen Werken, „Charrette" und „Perceval". Von Godefroi de Lagny iſt ſchon (S. 139) die Rede geweſen; hier ſei noch auf die Fortſetzer des „Perceval" eingegangen.



Perceval küßt die Gattin des Orguellous (zu Chriſtians „Conte del Graal"). Nach der Schnitzerei eines Elfenbeinkäſtchens (14. Jahrhundert), im Louvre zu Paris. Vgl. Text, S. 144.

Der ungenannte Fortſetzer erzählt folgendes.

Der Zweikampf Gauvains mit Guiromelant wird verhindert, und letzterer heiratet Gauvains Schweſter. Nach verſchiedenen Abenteuern gelangt Gauvain nach der Graalburg und ſieht den Graal, die Lanze ſowie auf einer Bahre den Körper eines Ritters, über dem ein zerbrochenes Schwert liegt. Er wird aufgefordert, die Teile dieſes Schwertes zuſammenzufügen, aber es gelingt ihm nicht. Nach Lanze, Schwert und Bahre fragt er und wird belehrt, daß Chriſti Seite mit dieſer Lanze durchſtochen worden ſei. Dabei entſchläft er und findet ſich, als er erwacht, am Meeresufer. Er bedauert, daß ihm ein Teil der Enthüllungen durch ſeinen Schlaf entgangen iſt, und begibt ſich an Arthurs Hof. Dann folgen belangloſe Abenteuer Karahets.

Gauchier, der hier einzuſetzen ſcheint, kehrt zu Perceval zurück.

Nach zahlreichen Abenteuern gelangt Perceval zu der Burg des Fiſcherkönigs. Während Perceval an der Tafel ſitzt, an der er geſpeiſt hat, wird Lanze, Graal und Silberteller vorbeigetragen. Hier thut er jetzt einen Teil der entſcheidenden Fragen und fügt die Stücke des zerſprungenen Schwertes zuſammen; doch bleibt eine Scharte.

An dieſer Stelle fährt Manecier fort.

Der König antwortet auf Percevals Fragen, die Lanze ſei dieſelbe, womit der römiſche Söldner Longinus Chriſtus in die Seite geſtochen habe, und der Graal ſei das Gefäß, worin Chriſti Blut aufgefangen worden ſei. Joſeph von Arimathia habe es mit ſich genommen und nach der Graalburg gebracht. Über das zerbrochene Schwert gibt der König folgende Auskunft: Goon Deſert, des Königs Bruder, wurde von Eſpinogre belagert und tötete dieſen. Eſpinogres Neffe Partinel legte die Rüſtung eines Ritters des Goon an und erſchlug dieſen verräteriſcherweiſe, daher denn das Schwert zerbrach. Goons Leiche wurde zur Graalburg getragen, und die Tochter des Ermordeten brachte das zerbrochene Schwert ebenfalls dorthin und prophezeite, ein Ritter, der die Stücke zuſammenzufügen vermöchte, werde den Mörder beſtrafen. Der Fiſcherkönig hob die Stücke nicht mit der nötigen Sorgfalt auf, wurde zur Strafe dafür durch die Schenkel verwundet und ſoll erſt, wenn ſeines Bruders Tod gerächt ſein wird, wieder geneſen. Nun wird zunächſt von Saigremor, dann von Gauvain erzählt, die allerlei Abenteuer erleben. Perceval aber gelangt unterdeſſen zu der Kapelle, in der Goons Leiche bewahrt wird. Er muß dort mit dem Teufel kämpfen und überwältigt ihn.

Der Held befreit ſeine Frau in Belrepaire, beſiegt ihren Bedränger Arides von Cavalon und ſendet ihn an Arthurs Hof. Er gelangt dann an die Burg des Partinel, tötet dieſen und reitet zur Graalburg zurück. Dort ſtellt ſich heraus, daß der Graalkönig der Bruder von Percevals Mutter iſt. Perceval begibt ſich an Arthurs Hof, wo Arthur die Abenteuer des Gefeierten aufſchreiben läßt, um das Buch in Salisbury aufzubewahren. Dann kommt die Botſchaft, der Graalkönig ſei geſtorben. Perceval zieht nach Corbier, wird dort gekrönt und regiert ſieben Jahre. Hierauf geht er mit einem Einſiedler in die Wildnis und nimmt Graal, Lanze und Silberteller mit ſich. Nach weiteren zehn Jahren ſtirbt er. Graal, Lanze und Silberteller verſchwinden: ſie ſind ohne Zweifel in den Himmel verſetzt worden.

Gerbert, der an derſelben Stelle wie Manecier einſetzt, hat der Geſchichte folgenden abweichenden Schluß gegeben.

Perceval kann das zerbrochene Schwert deshalb nicht völlig zuſammenfügen, weil er den Tod ſeiner Mutter verurſacht hat. Als er am anderen Morgen erwacht, liegt er im offenen Feld; die Graalburg iſt verſchwunden. Er kommt an eine ſchöne Burg und ſchlägt mit dem Schwert an die Thür, bis das Schwert zerbricht. Ein alter Mann in der Burg ſagt ihm, er müſſe nun ſieben Jahre wandern, bevor er an die Graalburg zurückkomme, und ein Schmied, der einſt ſein Schwert angefertigt hat und es jetzt wieder zuſammenſchmiedet, erklärt ihm, die Thür, an der es zerbrach, ſei der Eingang zum Paradies geweſen. An Arthurs Hof ſetzt ſich Perceval auf den gefährlichen Sitz, auf dem nur der vorausbeſtimmte Graalfinder ſitzen kann. Nach einigen Abenteuern begegnet er vier Rittern, die ihren Vater Gornumant, tödlich verwundet, nach ihrer Burg ſchaffen. Er erfährt, daß die Urſache ſeines Mißerfolges auf der Graalburg der Umſtand geweſen ſei, daß er ſeine Verlobte Blancheflour, eine Nichte des Gornumant, noch nicht geheiratet habe. Wenn er fleißig die Meſſe beſuchen und ſeine Braut heiraten wolle, ſo werde er die Geheimniſſe der Lanze und des Graals erfahren. Perceval beſiegt eine Hexe, die allnächtlich die am Tage erſchlagenen Feinde Gornumants durch einen Zaubertrank wieder ins Leben ruft, dann feiert er ſeine Hochzeit mit Blancheflour. Doch beſchließen die Gatten, vorerſt eine jungfräuliche Ehe zu führen. In einem Traum erfährt Perceval, daß der Schwanenritter und der Befreier des heiligen Grabes von ihm abſtammen ſollen, und nachdem er den heidniſchen Drachenkönig beſiegt und den Teufel zur Flucht gezwungen hat — beides wird allegoriſch gedeutet —, kommt er zu einer Abtei, wo er die Geſchichte des Joſeph von Arimathia und des Graals erfährt, wie ſie in der „Queste del Graal“ erzählt wird. In einer Burg findet der Held einen Sarg, den nur der allerbeſte Ritter öffnen kann. Perceval öffnet ihn, entdeckt darin die Leiche eines Ritters ſowie einen Brief und erfährt aus dieſem Briefe, daß der Öffner des Kaſtens — des Ritters Mörder ſei. Die Söhne des Toten greifen Perceval an, doch verteidigt er ſich ſiegreich. Nach mehreren kleinen Abenteuern gelangt er aufs neue zur Graalburg, fragt nach dem Graal und erzählt ſeine allegoriſchen Abenteuer. Während des Mahles erfolgt die Graalprozeſſion, Perceval ſetzt die Schwertſtücke zuſammen, und der König umarmt ihn.

Zwei Bearbeitungen des „Perceval“ kennen nur Chriſtians Anteil, nicht die Fortſetzungen: die altnordiſche Bearbeitung und die mittelhochdeutſche Wolframs von Eſchenbach. Chriſtian hat das geheimnisvolle Halbdunkel, das ſchon bei Robert über der Legende ſchwebt, bedeutend vermehrt und alles, was den Graal betrifft, in eine traumhafte Ferne gerückt. Zudem läßt er, wie im „Lancelot“ (vgl. S. 139), die Perſonen, die er einführt, eine Zeitlang ungenannt; ſo ſelbſt den Helden, der ſeinen eigenen Namen nicht weiß, ſondern erraten muß (Vers 4751). Vielleicht glaubte er, wenn er durch dieſe abſichtlichen Unbeſtimmtheiten den Leſer in der Schwebe hielt, das Intereſſe zu ſteigern, aber leider hat dieſer Kunſtgriff, wenn wir Chriſtians Verfahren ſo nennen dürfen, dahin gewirkt, daß der Dichter die ſchon an ſich unbefriedigende Motivierung noch mehr vernachläſſigte. Wahrſcheinlich fehlt dem erhaltenen Bruchſtück auch die letzte Feile.

Wolfram hat ſeinen „Parzival“ in den erſten Jahren des 13. Jahrhunderts begonnen. Fragen wir nach den von ihm benutzten Quellen, ſo ſtimmt ſeine Darſtellung partienweiſe ſo genau zu Chriſtian, daß er dieſen ganz ſicher gekannt und benutzt haben muß. Er macht indeſſen ſelbſt Angaben über ſeine Quellen, und hiernach gab er vor Chriſtians Gedicht der franzöſiſchen Darſtellung eines gewiſſen Guiot den Vorzug, den er bald den schantiure (Sänger, Lyriker), bald den Provenzâl (obwohl er nach Wolframs Angabe franzöſiſch ſchrieb) nennt. Von dieſem Guiotſchen „Perceval“ hat ſich ſonſt nirgends eine Spur gefunden, und es iſt daher vermutet worden, Guiot ſei eine bloße Fiktion Wolframs, der damit den Vorwurf entwaffnen wollte, er habe den Text Chriſtians willkürlich geändert. Wolfram ſtand in der That, wie auch der „Willehalm“ zeigt, ſeinem Stoff als echter Künſtler gegenüber und machte ſich weder aus allerlei Zuſätzen noch aus gelegentlichen Änderungen ein Gewiſſen. Er hat den Abenteuerroman Chriſtians in ſeiner Darſtellung vertieft und durchgeiſtet; er verſteht es, das Saitenſpiel der Sprache mit Meiſterhand zu rühren und es zu gemütvoller Innigkeit, zu ergreifender Wärme, gelegentlich auch zu ſchalkhaftem Humor zu ſtimmen. Sein „Parzival“ iſt vielleicht neben der „Göttlichen Komödie“ die bedeutendſte litterariſche Leiſtung des Mittelalters.

Chriſtians „Perceval“ iſt, obwohl unvollendet, der längſte ſeiner ſechs Romane. Wahrſcheinlich beabſichtigte der Dichter, die Löſung und die Aufklärung über den Graal, die er ſchuldig geblieben iſt, nicht allzuweit hinauszuſchieben. Auf keinen Fall hätten die Fortſetzer mit ihrer endloſen Häufung der Abenteuer ſeinem Geſchmack entſprochen. Seine pſychologiſche Vertiefung iſt von ihnen ebenſowenig wie ſein ſtiliſtiſches Geſchick erreicht worden; doch haben ſie die Geheimniskrämerei ihres Vorbildes nur innerhalb mäßiger Grenzen nachgeahmt. Ob ihnen Chriſtians Quelle (wohl das von Robert de Borron benutzte Graalbuch) zur Verfügung ſtand, wiſſen wir nicht; ſicher aber lagen ihnen bereits die Proſaromane vom Graal, der „Grand saint Graal“ und die „Queste del graal“, vor, aus denen ſie neue Abenteuer, Angaben über den Graal und myſtiſch-allegoriſche Züge ſchöpfen konnten, für die beſonders Gerbert eine Vorliebe zeigt. Dieſer Rieſenroman von Perceval hat nicht weniger als drei Neubearbeitungen erfahren, die zum Teil längere Interpolationen einſchalten, und von denen die zweite in den Jahren 1331—36 von zwei Straßburgern ins Deutſche überſetzt worden iſt.

Am lebendigſten kann uns an den Hof der Gräfin von Champagne ein Werk verſetzen, das zwar in lateiniſcher Sprache geſchrieben iſt, aber ſeinem Gedankengehalte nach ganz und gar mit der provenzaliſchen und franzöſiſchen Litteratur der Zeit zuſammengehört: die berühmte „Abhandlung über die Liebe“ (Tractatus amoris oder de amore) von dem königlichen Kaplan Andreas. Das Werk iſt im 13. Jahrhundert zweimal (in Verſen von Drouart la Vache, 1290, in Proſa von Enanchet, 1288) ins Franzöſiſche übertragen worden, zweimal auch ins Italieniſche und zweimal ins Deutſche. Da der „Traktat“ einem Freunde des Verfaſſers, Namens Gualterius, gewidmet war, wurde er ziemlich allgemein unter dem Namen des letzteren citiert (als „Gualterius“, franzöſiſch „Gautier“, italieniſch „Gualtieri“).

Andreas, den man mit urkundlich nachgewieſenen Trägern dieſes Namens nicht ſicher identifizieren kann, iſt in den Troubadours beleſen und kennt ſeinen Ovid. Sein Gedanke war offenbar, die Theorie der Liebe, von der bei den Troubadours ſo viel die Rede war, wiſſenſchaftlich auszubauen. Jedenfalls hat er den Gegenſtand gründlich durchdacht und ſeine Kenntniſſe auf dem Gebiete der Minne ſicher auch durch perſönliche Erfahrungen zu vertiefen geſucht.

Die Liebe geht bei ihm faſt ganz in Sinnlichkeit auf; ſie entſteht, wie dies bei den Troubadours unendlich oft wiederholt wird, durch das Auge. Der Verfaſſer gibt eine Reihe von Muſtergeſprächen für die Unterhaltung eines Bürgerlichen und eines Adligen mit einer Bürgerlichen, einer Adligen und einer Dame des höheren Adels, ferner eines höheren Adligen mit einer Dame von gleichem Rang. Dem Geiſtlichen iſt die Liebe verboten; doch ſind Ausnahmen zuläſſig. Dem Bauer wird die Fähigkeit zur Liebe abgeſprochen, indeſſen braucht die Liebe der Bäuerin nicht verſchmäht zu werden. Der frivole Inhalt, der mit wiſſenſchaftlichem Ernſt erörtert wird und in dem würdigen Gewand des ſcholaſtiſchen Lateins auftritt, die anmutigen Allegorien, die Andreas einflicht, endlich die novellenartigen Erzählungen, die von einer nicht unbedeutenden poetiſchen Erfindungsgabe Zeugnis ablegen und in ihrer plaſtiſchen Beſtimmtheit an Dante gemahnen, verleihen dem Werke einen eigenartigen Reiz.

In einem Abſchnitt teilt Andreas einen Brief mit, worin die Gräfin Marie gefragt wird, ob zwiſchen Eheleuten echte Minne ſtattfinden könne, und ob Eiferſucht zwiſchen Liebenden zu billigen ſei. Marie beantwortet am 1. Mai (dem Tage des Minnefeſtes) 1174 die erſte Frage mit Nein, die zweite mit Ja und citiert in der Begründung ihrer Entſcheidung bereits die Regulae amoris (Minneregeln), welche das zweite Buch des „Traktates" beſchließen; iſt die Stelle authentiſch, ſo müſſen die Minneregeln ſchon 1174 vorhanden geweſen ſein. Während das dritte Buch (De reprobatione amoris, Über die Verwerfung der Liebe) einen Gegenſatz zu dem Vorhergehenden bildet, indem es vor den Frauen und der Minne warnt, werden im zweiten einundzwanzig judicia amoris (Urteile der Minne) mitgeteilt, auf die man die falſche Annahme von der Exiſtenz ganzer Minnehöfe gebaut hat. In den judicia amoris handelt es ſich um Fragen, wie ſie in den provenzaliſchen Tenzonen (vgl. S. 68) erörtert wurden, z. B. ein Ritter büßt im Kampfe ein Auge ein oder wird ſonſt verſtümmelt, darf ſeine Dame ſich daraufhin von ihm losſagen? (Nein), oder eine Dame, die ſchon einen Liebhaber hat, wird von einem zweiten umworben und verſpricht dieſem ihre Liebe für den Fall, daß jener nicht mehr ihr Liebhaber ſei; nun heiratet ſie den erſten Liebhaber: darf ſie den zweiten abweiſen, ſich darauf berufend, daß die geſtellte Bedingung nicht eingetreten ſei? (Nein, da die Ehe nach dem Präcedenzurteil der Gräfin Marie von 1174 die Minne notwendig ausſchließt). Dieſe Fragen werden der Gräfin Marie (geſt. 1198) oder ihrer Mutter, der Königin Eleonore (geſt. 1204), oder Irmengard von Narbonne (geſt. 1194) oder der Gräfin von Flandern (vielleicht die mit Chriſtians Gönner Philipp vermählte Eliſabeth, geſt. 1182) vorgelegt, und nachdem ſie über einige Fälle den Rat ihnen nahe ſtehender Damen eingeholt haben, geben ſie ihr Gutachten ab. Da die Fälle ſtets auf ihren abſtrakten Inhalt reduziert und Perſonen- und Ortsnamen nie genannt werden, handelt es ſich um Gutachten, auch wohl um Schiedsſprüche, keinesfalls aber um eigentliche gerichtliche Entſcheidungen, die ja auch dadurch ausgeſchloſſen waren, daß dem Richtenden jede Exekutivgewalt fehlte.

Der „Tractatus amoris" iſt ganz offenbar ein Werk, das, gleich Chriſtians „Lanzelot", von der Gräfin Marie inſpiriert iſt. Er zeigt uns, über welche ſubtile Fragen ſich die edlen und geiſtreichen Damen jener Zeit den Kopf zerbrachen. Neben Marie wird am häufigſten ihre Mutter Eleonore genannt: das Intereſſe an dieſen Liebestheorien war offenbar mit Eleonore aus dem Süden gekommen und bei Marie nur ein mütterliches Erbteil.

Im Jahre 1181 verlor Marie ihren Gatten. Jetzt ſcheint ſich auch der fromme Sinn ihres Vaters in ihr Geltung verſchafft zu haben, denn ſie hat jetzt einige religiöſe Dichtungen veranlaßt. Unmittelbar nach dem Tode des Grafen wurde für ſie der vierundvierzigſte Pſalm ausführlich in franzöſiſche kurze Reimpaare umgeſchrieben, und im Jahre 1192 begann Evrart oder Evrat für ſie eine Überſetzung der Geneſis im gleichen Versmaß, die er freilich erſt nach dem Tode ſeiner Gönnerin vollendete. Doch ſind ihr in dieſer Zeit auch noch weltliche Dichtungen zugeeignet worden: Auboïn von Sézanne ſcheint eins ſeiner beliebteſten Lieder ihr gewidmet zu haben. Die Nachricht von dem unglücklichen Ende, das ihr älteſter Sohn in Akka gefunden hatte — er ſtürzte aus einem Fenſter —, ſoll ihren Tod verurſacht haben. Mit dem Ableben der Fürſtin hörte auch die Stadt Troyes auf, ein Brennpunkt litterariſchen Lebens zu ſein.

Auch ein kleinerer Hof im nördlichen Frankreich hat eine litterariſche Thätigkeit hervorgerufen, von der ein Chroniſt, Lambert von Ardres, ausführlich berichtet. Graf Balduin II. von Guines (1169—1206) und Ardres (1176—1181), der ſelbſt Chanſons de geſte, Abenteuerromane und Schwänke auswendig wußte, ließ ſowohl religiöſe und moraliſche als auch naturwiſſenſchaftliche Werke in franzöſiſcher Sprache abfaſſen. So werden genannt die Sonntagsevangelien mit Predigten darüber, das Leben des heiligen Antonius, das Alfrid übertrug, der Roman „De Silentio“ (Über das Schweigen) von dem Architekten Walther, der von dem Grafen dafür mit Pferden, Gewändern und Geſchenken belohnt wurde, eine Phyſik von des Grafen Arzt Magiſter Godefridus, eine Überſetzung des Solin durch Simon von Boulogne, einen Geometer, der in Guines lebte und 1198 den Feſtungsgraben um die Stadt Ardres anlegen half, endlich das Hohe Lied, das Landri von Waben zwiſchen 1176 und 1181 überſetzte. Dieſe ganze Litteratur ſcheint verloren zu ſein, bis auf die letzte Dichtung, die wir noch in anonymer Überlieferung mit der myſtiſchen Erklärung des geiſtlichen Sinns beſitzen. Ob die Überſetzung des Hohen Liedes, auf welche die Ciſtercienſer im Jahre 1200 in ihren Klöſtern fahndeten, um ſie den Flammen zu übergeben, die des Landri war, wiſſen wir nicht. Auch der Roman „De Silentio“, der ſpurlos verſchwunden iſt, mag wohl in Verſen abgefaßt geweſen ſein; bei den übrigen Werken darf dagegen vielleicht an proſaiſche Übertragung gedacht werden.

Die Beliebtheit, deren ſich gegen das Ende des 12. Jahrhunderts die Chanſons de geſte und die Arthurromane erfreuten, hat nicht verhindert, daß auch die antike Sagenwelt in einer reichen Litteratur zur Darſtellung kam, und hier nimmt den breiteſten Raum die Alexanderſage ein. Da die Zehnſilblerdichtung von Alexanders kriegeriſcher Laufbahn (vgl. S. 118) nur den Anfang erzählte, ſo entſchloß ſich ein Geiſtlicher dazu, eine Fortſetzung zu ſchreiben. Er behielt jedoch für dieſe nicht das Versmaß ſeines anonymen Vorgängers bei, ſondern wählte den zwölfſilbigen Vers, dem ſpätere Zeiten von den in ihm verfaßten Alexanderromanen den Namen Alexandriner gegeben haben. Der Dichter nennt ſich Lambert le Tort, Kleriker aus Châteaudun, und ſcheint identiſch mit Lambertus Tortus, der im Jahre 1178 unter einer Urkunde der Magdalenenabtei zu Châteaudun als Zeuge auftritt. Als Hauptquellen für ſeine Erzählung hat er den lateiniſchen „Brief Alexanders an Ariſtoteles“ und die bereits (S. 103) erwähnte „Epitome Julii Valerii“ (Auszug aus Julius Valerius) benutzt; doch berichtet er auch mehreres, wofür wir eine Quelle nicht anführen können.

Der Dichter gibt eingangs eine Überſicht über die wichtigſten Ereigniſſe ſeines Werkes, wodurch er uns in den Stand ſetzt, einige ſpätere Zuſätze auszuſcheiden. Er erzählt den Tod des Darius, Alexanders Herabſteigen auf den Meeresgrund, den Zug nach Indien, die Niederlage des Porus, die Beſchreibung der Wunder Indiens, die zweite Niederlage des Porus, die Reiſe nach den Säulen des Herkules, den Zweikampf zwiſchen Alexander und Porus, die Geſchichte der Königin Kandace und des Herzogs von Palatine, die Einnahme von Babylon, den Krieg gegen die Amazonen, den Verrat des Antipater und Divinuspater.

Der Roman Lamberts hat in der überlieferten Faſſung keinen Schluß. Nach einer Vermutung Paul Meyers wird dieſer urſprünglich in einer kurzen Erzählung von Alexanders Tod beſtanden haben. In den Handſchriften, die wir beſitzen, bildet eine umfangreiche Branche den Schluß, welche den Tod Alexanders erzählt und in den beiden Handſchriften, die mit der Zehnſilblerredaktion (vgl. S. 118) beginnen, in der letzten Laiſſe den Dichter Alexander von Bernai als Verfaſſer nennt. Die Branche zerfällt in zwei Teile; der erſte beruht auf dem in der Alexanderdichtung ſonſt ſelten herangezogenen Werk des Archipresbyters Leo („Historia Alexandri de praeliis“, Geſchichte der Schlachten Alexanders), der zweite auf der „Epitome Julii Valerii“. In dieſem zweiten Teile wird in anderen Handſchriften Pierre von Saint-Cloud mit Worten genannt, die wenigſtens die Deutung zulaſſen, daß er der Verfaſſer oder Bearbeiter dieſes Abſchnittes geweſen ſei. Dann müſſen wir glauben, daß Pierre den Namen ſeines Vorgängers (Alexanders von Bernai) in der letzten Laiſſe ausgemerzt habe. Wahrſcheinlich liegt uns in den beiden Handſchriften, die mit der Zehnſilblerredaktion beginnen, die Schlußbranche in der Geſtalt vor, in welcher Pierre ſie vorgefunden hatte.

Nach Paul Meyer aber fand Alexander von Bernai außer der Zehnſilblerverſion und der Branche Lamberts noch eine dritte Alexanderdichtung vor: den „Fuerre de Gadres“ (Die Fourragierung bei Gaza) von einem Dichter Euſtache, über den wir nichts Genaueres wiſſen. Auch Euſtache wandte wie Lambert den Alexandriner an; er ſcheint den Inhalt ſeines Romans frei erfunden zu haben. Sein Werk fand eine Übertragung ins Mittelengliſche (im 14.) und ins Schottiſche (im 15. Jahrhundert). Der Anfang einer lateiniſchen Bearbeitung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts rührt vielleicht von Boccaccios Hand her.

Alexander von Bernai aber begnügte ſich nicht mit dem Abſchluß des Romans durch die Branche von Alexanders Tod, ſondern er unterzog auch die der Branche Lamberts vorausliegenden Abſchnitte einer Umarbeitung. Dabei geſtaltete er die Zehnſilbler der älteren Faſſung mit freien Zuſätzen zu Alexandrinern um und ſchaltete zwiſchen dieſem den älteſten Teil der ganzen Kompilation bildenden Anfang und dem Anfang Lamberts den „Fuerre de Gadres“ ein, dem er ſelbſtändig hinzugefügte Abſchnitte vorausgehen und nachfolgen ließ. So iſt nach den Unterſuchungen Paul Meyers dieſer umfangreiche Roman zu ſtande gekommen, den man in vier Branchen zerlegt, von denen die zweite aus dem „Fuerre de Gadres“ mit Alexanders Fortſetzung, die dritte aus dem Anteil Lamberts beſteht.

Von den mit Namen genannten Dichtern hat alſo Alexander von Bernai, wenigſtens dem Umfang nach, das meiſte geleiſtet. Er ſagt uns, daß er aus Bernai gebürtig ſei, aber daß er den Beinamen „de Paris“ führe. Da er nun an der Stadt Paris mehrfach ein lebhaftes Intereſſe bekundet, ſo dürfen wir glauben, daß er ſeinen Beinamen einem längeren Aufenthalt in Paris verdankte. Er ſchrieb vor dem Jahre 1187, da der Troubadour Peire Vidal (vgl. S. 76) in dieſem Jahre auf den von Alexander verfaßten Anteil anſpielt. Als lateiniſche Quellen hat Alexander die „Epitome Valerii“, Quintus Curtius, Joſephus und, wie ſchon erwähnt, den Archipresbyter Leo benutzt.

Wir haben ferner von einem Dichter Alexander, deſſen Identität mit Alexander „de Paris“ wir weder beſtimmt bejahen noch beſtimmt verneinen können, einen Roman in kurzen Reimpaaren, „Athis und Prophilias“, der auch ins Mittelhochdeutſche überſetzt worden iſt.

Sein Inhalt iſt griechiſchen Urſprungs und kehrt in der „Disciplina clericalis“ (Unterweiſung des Klerikers) von Petrus Alphonſi wieder, einer nach arabiſchen Quellen geſchriebenen Novellenſammlung aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, von der es zwei altfranzöſiſche Überſetzungen in Verſen gibt (eine aus dem 12., die andere aus dem 13. Jahrhundert). Die Helden des Romans ſind zwei Studenten in Athen, von denen der eine ſich in die Braut des anderen verliebt, der ſeinem Freunde gutherzig geſtattet, einmal bei einem Stelldichein den Platz des Liebhabers bei dem Mädchen einzunehmen. Dieſe merkt den Betrug zwar nicht, aber es entſtehen doch tragiſche Verwickelungen.

Eine Fortſetzung zu dem „Alexander“ des Alexander de Paris, „La Venjance Alexandre“ (Die Rache für Alexanders Tod), ſchrieb (vor 1189) für den Grafen Raoul von Clermont und ſeinen Bruder Simon ein Dichter Gui de Cambrai.

Nur genealogiſch verknüpft mit Alexanders Geſchlecht iſt der Held eines anderen Romans, der nach der freilich nicht völlig glaubwürdigen Angabe ſeines Verfaſſers auf griechiſcher Quelle beruht. Es iſt dies der „Florimont“, den Amon von Varennes im Jahre 1188 in

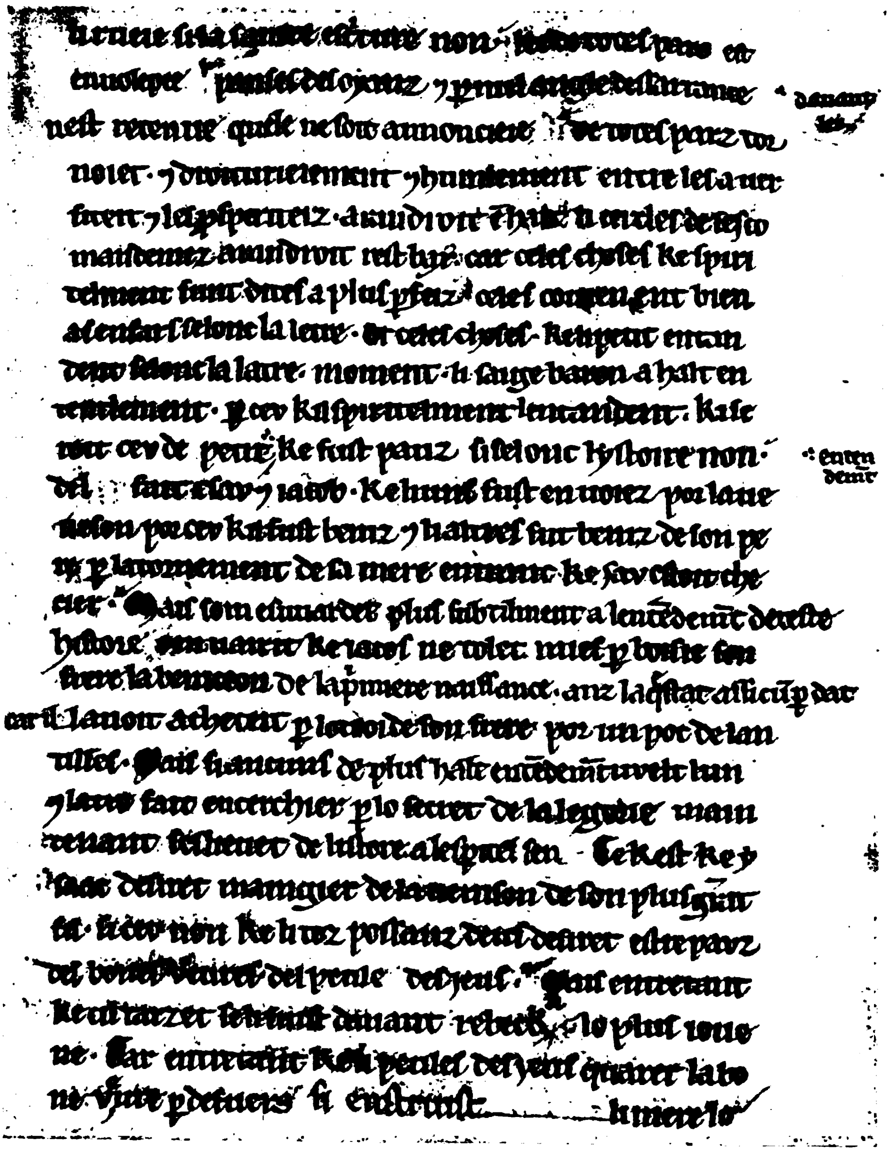
Die ſechs älteſten franzöſiſchen Handſchriften aus Frankreich. Tafel II.

5.

[. . .] li rueie si la sainte esc*r*iture non, ke de totes pars est enuolepee dauant les panses des oyanz *et* p*er* nul angle d'essarrance n'est retenue, qu'ele ne soit annoncieie? De totes parz tornoiet *et* droiturieiement *et* humlement entre les auersiteit *et* les p*ro*speriteiz. Ar androit e*st* halt li cercles de ses comandeme[*n*]z, ar androit rest bax. Car celes choses ke spiritelment sunt dites a plus p*er*feiz, celes couienent bien as enfars selonc la letre. Et celes choses, ke li petit entandent selonc la latre, moinent li saige baron a halt entendement, p*er* cev k'il spiritelment l'entandent. Ki seroit cev de petit entendem*en*t ke fust paũz si selonc l'ystoire non del fait Esav̈ *et* Jacob, ke li uns fut enuoiez por la ueneson, por cev k'il fust beniz *et* li altres fut beniz de son pere p*er* l'atornement de sa mere entrant [lies entre tant] k'Esav̈ estoit checier? Mais s'om esuuardet plus subtilment a l'ente*n*dem*en*t de ceste histore, om uairit ke Iacos ne tolet mies p*er* boisie son frere la beniceon de la p*ri*miere naissance, anz l'aq*u*estat assi cu*m* p*er* dat, car il l'auoit acheteit p*er* l'otroi de son frere por un poc de lantilles. Mais si ancuns de plus halt ente*n*dem*en*t uvelt l'un *et* l'atre fait encerchier p*er* lo secret de l'alegorie, maintenant s'eslieuet de l'istore a l'esp*er*itel sen. Ce k'est ke Ysaac desiret maingier de la uenison de son plus gra*n*t fil si cev non ke li toz possanz deus desiret estre paV̈z des bones veures del peule des Jeus? Mais entre tant ke cil tarzet, se li mist dauant Rebecka lo plus iouene. Car entre tant ke li peules des Jeus quaret la bone veure p*er* defuers, si enstruist li mere lo [. . .]

5.

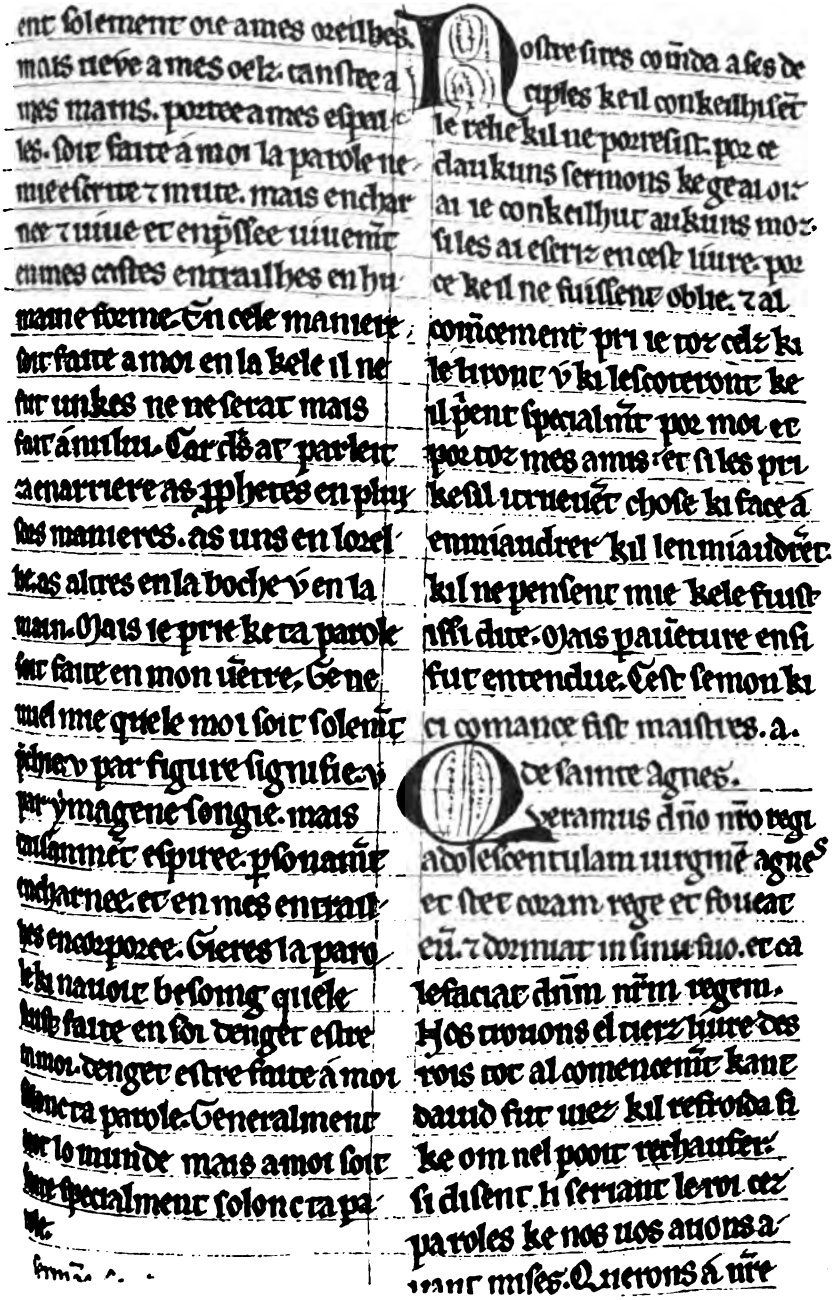
[Als ich die heiligen Tiere betrachtete, erſchien ein Rad auf der Erde. Was bedeutet] das Rad, wenn nicht die Heilige Schrift, die vor den Gedanken der Hörer ringsum verhüllt iſt und durch keinen Winkel des Irrtums daran gehindert wird, verkündigt zu werden? Ringsum dreht ſie ſich ſchlecht und recht zwiſchen dem Ungünſtigen und Günſtigen. Jetzt iſt der Ring ihrer Gebote hoch, jetzt wieder iſt er tief. Denn was den Vollkommenſten geiſtlich geſagt wird, paßt gut für die Schwachen nach dem Wortlaut. Und was die Kleinen nach dem Wortlaut verſtehen, führen die weiſen Männer zu hohem Verſtändnis, weil ſie es geiſtlich verſtehen. Wer von geringem Verſtande faßte das Thatſächliche von Eſau und Jakob anders auf als nach dem hiſtoriſchen Vorgang, daß der eine auf die Jagd geſchickt wurde, um geſegnet zu werden, und der andere auf Anordnung der Mutter von ſeinem Vater geſegnet wurde, während Eſau jagen ging? Aber wenn man ſchärfer auf den Sinn dieſer Geſchichte blickt, wird man ſehen, daß Jakob keineswegs durch Betrug ſeinem Bruder den Segen der Erſtgeburt nahm, ſondern ihn gleichſam rechtmäßig erwarb, da er ihn durch Zugeſtändnis ſeines Bruders für einige Linſen erkauft hatte. Will aber einer von höherem Verſtand beide Thatſachen durch das Geheimnis der Allegorie erforſchen, ſo erhebt er ſich ſofort vom hiſtoriſchen Vorgang zum geiſtlichen Sinn. Was heißt das, daß Iſaak von der Jagdbeute ſeines größten Sohnes zu eſſen wünſcht, anders, als daß der allmächtige Gott von den guten Werken des Volkes der Juden genährt zu ſein wünſcht? Aber während jener ausbleibt, ſchob ihm Rebekka den Jüngſten vor. Denn während das Volk der Juden das gute Werk draußen ſuchte, bereitete die Mutter das [Volk der Heiden . . .]



5. Eine Seite aus Gregors Homilien über Ezechiel.
Handschrift in der Stadtbibliothek zu Bern.

Die sechs ältesten französischen Handschriften aus Frankreic

Nach den



ent solement oie a mes oreilhes.
mais ne ve a mes oelz. tansiee a
mes mains. portee a mes espiri-
tes. soit faite a moi la parole ne-
mie escrite et mute. mais enchar-
nee et uiue et enpressee uiuemẽt
en mes castes entrailhes en hu-
maine forme. En cele maniere
soit faite a moi en la kele il ne
fut unkes ne ne serat mais
fait a nului. Car d's at parleit
a enarriere as prophetes en plu-
sors manieres. as uns en lorel-
les as altres en la boche v en la
main. Mais ie prie ke ta parole
soit faite en mon uentre. Gene
rel me quele moi soit solemẽt
[illegible] v par figure signifiee v
par ymagene songie. mais
[illegible] espiree. personaumẽt
encharnee. et en mes entrail-
les encorporee. Gieres la paro-
le ki navoit besoing quele
[illegible] faite en soi denget estre
en moi. denget estre faite a moi
[illegible] ta parole. Generalment
[illegible] lo munde mais a moi soit
[illegible] specialment solon ta pa-
role.
[illegible]

Nostre sires comanda a ses de-
ciples ke il conkeilhissent
le relie kil ne poreisist. por ce
daukuns sermons ke ge ai oi-
ai ie conkeilhut aukuns mor-
siles ai escriz en cest liure. por
ce ke il ne fuissent oblie. et al
comencement pri ie toz celz ki
le liront v ki lescouteront ke
il penent specialmẽt por moi et
por toz mes amis. et si les pri
ke sil trueuent chose ki face a
enmiaudrer kil len miaudrẽt.
kil ne pensent mie kele fuist
issi dite. Mais pauerture ensi
fut entendue. Cest sermon ki
ci comance fist maistres. a.
De sainte agnes.
Queramus d'no n'ro regi
adolescentulam uirginẽ agnes
et stet coram rege et foueat
eũ. et dormiat in sinu suo. et ca
lefaciat d'n̄m n̄r̄m regem.
Nos trouons el tierz liure des
rois tot al comencemẽt kant
dauid fut uielz kil refroida si
ke om nel pooit rechaufer.
si disent li seriant le roi cez
paroles ke nos uos auons a-
uant mises. Querons a n're

6. Schluss einer Homilie Bernhards über das „Missus est“ und Anfang einer Blumenlese von Predigtstellen.

Handschrift im Museum zu Nantes.

Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts). Tafel II.

ginalen.

6.

[ni]ent solement oïe a mes oreilhes, mais ueve a mes oelz, tanstee a mes mains, portee a mes espalles. Soit faite a moi la parole ne mie escrite *et* mute, mais encharnee *et* uiue et enp*re*ssee uiuem*en*t en mes castes entrailhes en humaine forme. En cele maniere soit faite a moi, en la kele il ne fut unkes ne ne serat mais fait a nului. Car d*eu*s at parleit za en arriere as p*r*ophetes en plujsors manieres: as uns en l'orelhe, as altres en la boche v en la main. Mais ie prie ke ta parole soit faite en mon ue*n*tre. Ge ne uuel mie qu'ele moi soit solem*en*t p*re*chie v par figure signifie v par ymagene songie, mais taisanme*n*t espiree, p*er*sonam*en*t encharnee et en mes entrailhes encorporee. Gieres la parole, ki n'auoit besoing qu'ele fuist faite en soi, denget estre en moi, denget estre faite a moi solonc ta parole. Generalment a tot lo munde, mais a moi soit faite specialment solonc ta parole.

Nostre sires com*en*da a ses deciples ke il conkeilhis*en*t le relié k'il ne porresist. Por ce d'aukuns sermons ke ge ai oïz ai ie conkeilhut aukuns moz, si les ai escriz en cest liure, por ce ke il ne fuissent obliĕ. *Et* al com*en*cement pri ie toz celz ki le liront v ki l'escoteront ke il p*r*iënt specialm*en*t por moi et por toz mes amis, et si les pri ke, s'il i trueue*n*t chose ki face a enmiaudrer, k'il l'enmiaudre*n*t. K'il ne pensent mie k'ele fuist issi dite, mais p*ar* aue*n*ture ensi fut entendue.

Cest semon [lies sermon], ki ci comance, fist maistres .A. [wohl Abaielarz] de sainte Agnés.

Qveramus d*omi*no n*ost*ro regi adolescentulam uirgine*m* [tilge Agnes], et stet coram rege et foueat eu*m* *et* dormiat in sinu suo et calefaciat d*omi*n*u*m n*ost*r*u*m regem. Nos trouons el tierz liure des Rois tot al comencem*en*t, kant Dauid fut uiez, k'il refroida si ke om nel pooit rechaufer, si disent li seriant le roi cez paroles ke nos uos auons auant mises. Querons a n*ost*re [. . .]

6.

[Das Wort Gottes werde] nicht allein mit meinen Ohren gehört, ſondern mit meinen Augen geſehen, mit meinen Händen getaſtet, auf meinen Schultern getragen. Es ſei für mich das Wort nicht geſchrieben und ſtumm, ſondern eingefleiſcht und lebend und lebendig eingeprägt in mein keuſches Innere in menſchlicher Geſtalt. So werde es für mich, wie es noch nie für jemand ward noch werden wird. Denn Gott hat vordem zu den Propheten auf mehrere Weiſen geſprochen: zu den einen ins Ohr, zu den anderen in den Mund oder in die Hand; aber ich bitte, daß dein Wort in meinem Leibe ſei. Ich will nicht, daß es nur gepredigt oder figürlich gedeutet oder im Bilde geträumt werde, ſondern ſchweigend eingeſogen, perſönlich eingefleiſcht und in mein Inneres eingeſchaltet. Daher möge das Wort, das an ſich nicht nötig hatte, zu werden, geruhen, in mir zu weilen, geruhen, für mich nach deinem Worte zu werden. Es werde im allgemeinen für alle Welt, aber für mich ſpeziell nach deinem Worte.

Unſer Herr befahl ſeinen Jüngern, ſie ſollten den Tafelabhub ſammeln, daß er nicht umkäme. Darum habe ich aus einigen Predigten, die ich gehört habe, einige Worte geſammelt und ſie in dieſes Buch geſchrieben, damit ſie nicht vergeſſen würden. Und im Beginn bitte ich alle, die es leſen oder hören werden, daß ſie ſpeziell für mich und alle meine Freunde beten, und ich bitte ſie, wofern ſie darin etwas zu verbeſſern finden, daß ſie es verbeſſern. Sie mögen nicht denken, es ſei ſo geſagt worden; ſondern zufällig wurde es ſo gehört.

Dieſe Predigt, die hier beginnt, verfaßte Magiſter A. (wohl Abailard) von der heiligen Agnes.

„Suchen wir unſerem Herrn dem König ein jungfräuliches Mädchen, und es ſtehe vor dem König und pflege ihn und ſchlafe in ſeinen Armen und wärme unſeren Herrn den König". Wir finden im dritten Buch der Könige gleich im Anfang, daß, als David alt war, er ſo kalt wurde, daß man ihn nicht erwärmen konnte, und es ſprachen die Diener des Königs dieſe Worte, die wir vorausgeſchickt haben: Suchen wir unſerem [. . .]

Châtillon-ſur-Azergue bei Lyon geſchrieben hat, nicht in der dort üblichen mittelrhöniſchen Mundart, ſondern nach des Dichters Abſicht in der Sprache von Isle-de-France, die er, ſoweit ſich urteilen läßt, mit Gewandtheit handhabt. Der Verfaſſer wohnte lange in Gallipolis in Thrakien und brachte aus Philippopel die Handſchrift mit nach Frankreich, die er als Quelle ſeines Romans verwertete. Er überſetzte dieſen, wie er ſelbſt ſagt, erſt ins Lateiniſche, daraus ins Franzöſiſche. Der Wunſch einer Freundin, Juliane oder Vialine, hatte ſein Werk veranlaßt. Florimont heißt griechiſch Eleneos. Er iſt der Sohn des Herzogs von Albanien und der Vater Philipps von Makedonien, alſo der Großvater Alexanders. Der Dichter hat ein paar griechiſche Phraſen eingemengt, die er auch franzöſiſch widergibt, und einige griechiſche Ausdrücke erklärt.

Im Eingang wird an Gaufrid von Monmouth (vgl. S. 109) angeknüpft und dann die Geſchichte der Könige von Griechenland erzählt. Philipp Macemus kämpft mit einem Löwen und tötet ihn. Seine Frau ſchenkt ihm eine Tochter Romadanaple (aus dem Provenzaliſchen Plena d'amor, „die Liebevolle“, umgeſtellt). Es folgt ein Krieg gegen einen König von Bulgarien, wobei ſich Florimont auszeichnet. Der Dichter greift nun etwas zurück, um die Geſchichte ſeines Helden zu erzählen. Florimont tötet ein Ungeheuer und nimmt aus deſſen Körper einen unverwundbar machenden Balſam. Er hat dann eine Liebſchaft mit einer Fee, die, wie die Geliebte des Parthenopeus (ſ. unten), ſtrengſte Geheimhaltung des Verhältniſſes von ihm verlangt. Doch kommt die Sache heraus, und die Liebenden werden getrennt. Florimont nennt ſich ſeitdem den armen Verlornen (le Povre Perdu). Dann wird ausführlich erzählt, wie Povre Perdu die Liebe der Prinzeſſin Romadanaple gewinnt und, nachdem ſein wahrer Name und ſeine Herkunft bekannt geworden iſt, ihre Hand erhält und ſie heiratet. Den Schluß bildet die Gefangennahme von Florimonts Vater auf einer faſt uneinnehmbaren Feſtung Namens Clavegois und ſeine Befreiung durch Florimont.

Nur beiläufig ſei noch das lateiniſche Alexander-Gedicht des gelehrten Profeſſors Walther von Châtillon erwähnt, das auf Quintus Curtius beruht und gegen 1178 verfaßt wurde. Es liegt der deutſchen Alexander-Dichtung Ulrichs von Eſchenbach zu Grunde. Walther ſcheint die franzöſiſche Dichtung Lamberts gekannt zu haben. Da ſein Werk im Mittelalter in den Schulen geleſen wurde, ſo iſt ein Vers daraus (Incidit in Scyllam qui vult vitare Charybdim, Der Scylla verfällt, wer der Charybdis entgehen will) bis heute populär geblieben. Walther widmete ſein Gedicht dem Erzbiſchof Guillaume von Reims, demſelben, für den Petrus Comeſtor ſeine berühmte „Historia scholastica“ ſchrieb, dem Bruder des Grafen Heinrich von Champagne, und ließ daher jedes der zehn Bücher mit einem Buchſtaben des Namens GUILLERMUS beginnen, eine Form des Akroſtichons, die ſich zuerſt bei den alexandriniſchen Dichtern findet, und die auch von franzöſiſchen Schriftſtellern, z. B. Geufroi de Paris, nachgeahmt wurde. Die Exiſtenz eines anglonormanniſchen Alexanderromans, der den anſpruchsvollen Titel „Romanz de tute chevalerie“ (Roman von aller Ritterlichkeit) führt und von einem Renter verfaßt worden iſt, ſei hier nur angedeutet.

Den Romanen aus dem Altertum ſchließen ſich die aus der byzantiniſchen Litteratur herübergenommenen an, von denen einige, wohl durch Vermittelung mündlicher Berichte, ſchon im 12. Jahrhundert in der franzöſiſchen Litteratur Aufnahme fanden. Dahin gehört „Parthenopeus“ (der Name ſtammt aus dem „Romanz de Thebes“, vgl. S. 118), eine anmutige Geſchichte, welche den Mythus von Amor und Pſyche ſo variiert, daß der Held die Rolle der Pſyche, eine Fee Melior die Rolle Amors übernimmt. Die reizvolle Darſtellung iſt in verſchiedenen Ländern nachgeahmt worden, in Deutſchland durch Konrad von Würzburg.

Ungeachtet allzu großen Gefühlsüberſchwanges hat auch der Roman „Floire und Blancheflor“, der die Liebe zweier gewaltſam voneinander getrennten und nach allerlei Fährlichkeiten wieder vereinigten Kinder erzählt, manchen poetiſchen Zug. Die ältere franzöſiſche Faſſung hat im ganzen Abendlande Verbreitung gefunden. Ein Verfaſſername iſt nicht überliefert; doch nennt der deutſche Bearbeiter (Konrad Fleck) Ruprecht von Orbent als Gewährsmann. Eine etwas jüngere und zugleich rohere Darſtellung ſcheint nicht aus der älteren abgeleitet zu ſein, ſondern höchſtens deren Einfluß erfahren zu haben, dagegen in ihrem Urſprung unabhängig von jener durch mündliche Vermittelung auf das byzantiniſche Original zurückzugehen. Auf dieſer jüngeren Faſſung beruht der „Filocolo“ des Boccaccio. Neuerdings iſt für dieſe Sage arabiſcher Urſprung wahrſcheinlich gemacht worden.

Der „Roman von den ſieben weiſen Meiſtern“ läßt ſich wenigſtens inſofern den Erzählungen byzantiniſchen Urſprungs anſchließen, als auch für ihn eine byzantiniſche Faſſung als Grundlage der abendländiſchen Darſtellungen, freilich nicht von allen Gelehrten, angenommen wird. Schon die äußere Einrichtung, eine Rahmengeſchichte mit eingelegten Erzählungen, weiſt nach dem Morgenlande.

Ein König läßt einen Sohn aus erſter Ehe in der Fremde erziehen. Dieſer Sohn kehrt dann an den Hof des Vaters zurück, und da ſein Erzieher in den Sternen geleſen hat, der Prinz könne nur dadurch einer großen Gefahr entgehen, daß er ſich ſieben Tage lang ſtumm ſtelle, fügt er ſich und verhält ſich ſchweigſam. Die zweite Frau des Königs verliebt ſich in ihn und ſucht vergebens bei ihm Entgegenkommen. Enttäuſcht, klagt ſie ihn bei dem Könige ihres eigenen Vergehens an, und dieſer verurteilt den Prinzen zum Tode. Nun aber treten die ſieben Weiſen auf und ſuchen den König durch Erzählungen von der Tücke der Frauen zum Aufſchub der Hinrichtung und womöglich zur Zurücknahme des Todesurteils zu bewegen. Jeden Tag erzählt einer der Weiſen eine Geſchichte, jeden Tag aber iſt auch die Königin mit einer anderen bei der Hand, welche die erreichte Wirkung wieder abſchwächt, bis nach ſieben Tagen der Prinz ſein Schweigen brechen darf und die Stiefmutter entlarvt.

Dieſe Rahmengeſchichte beruht vielleicht auf der griechiſchen Sage von Phädra, die nach Pauſanias des Griechiſchen kundige Barbaren kannten. Sie mag mit Alexanders Heer nach Indien gelangt ſein. Denn obwohl ein indiſcher Text nicht erhalten iſt, nimmt man doch mit Grund einen ſolchen an. Benfey weiſt auf buddhiſtiſche Züge hin, wie z. B. der Gedanke, ohne ſichere Ausſicht auf Gelingen ſieben Weiſe gegen eine Frau ankämpfen zu laſſen, buddhiſtiſch ausſieht, und vermutet für die indiſche Faſſung den Namen Siddhapati. Die ſyriſche Faſſung heißt Sindbar, die perſiſche Sindibad, die hebräiſche Sendabar, die griechiſche Syntipas. Von dieſen Faſſungen, die untereinander ziemlich nahe verwandt ſind, weichen die abendländiſchen ab, ohne daß das Original der letzteren ſicher erſchließbar wäre. Unter ſich ſtimmen die abendländiſchen zwar in den Hauptzügen zuſammen, gehen aber in Nebendingen oft auseinander. So iſt die Zahl der Erzählungen zuweilen bedeutend vermehrt, auch ſind einzelne Erzählungen hier und da durch andere erſetzt worden.

Die älteſte franzöſiſche Faſſung, die um 1155 entſtanden ſein dürfte, iſt einfach, klar und geſchickt erzählt und in kurzen Reimpaaren gedichtet. Eine jüngere Faſſung in Proſa, zu der ſpäter mehrere Fortſetzungen geſchrieben wurden, iſt vielleicht erſt im 13. Jahrhundert hergeſtellt worden. Die gereimte Faſſung wurde zweimal in Proſa aufgelöſt, und dann wurde von einem Dritten die eine dieſer Proſaauflöſungen mit dem Proſaroman kombiniert. Dieſer aus zwei Redaktionen zuſammengeſchweißte franzöſiſche Text wurde um 1330 in Frankreich ins Lateiniſche übertragen und unter dem Titel „Historia septem sapientum“ im 15. Jahrhundert mehrmals gedruckt. Auch erſchienen Rückiberſetzungen des lateiniſchen Textes ins Franzöſiſche (Genf 1492), ins Deutſche und in andere Sprachen.

Eine ſtark abweichende Faſſung der Sage wurde gegen das Ende des 12. Jahrhunderts von Jean von Hauteſeille (Johannes de Alta Silva, einer Ciſtercienſerabtei im Sprengel Metz) für den Biſchof Bertram von Metz (1179—1210) lateiniſch bearbeitet. Während in den orientaliſchen Verſionen Indien oder Perſien, in dem Versroman Konſtantinopel, in der Proſa Rom den Schauplatz der Handlung abgibt, iſt dieſe hier nach Sizilien verlegt. Der Vater des Prinzen (und nach ihm der Roman) heißt hier Dolopathos (im Versroman heißt er Veſpaſianus, in der Proſa Diokletian, bzw. Pontianus). Der Erzieher iſt Virgil, und da die Stiefmutter nicht erzählt, ſo finden ſich nur acht Geſchichten, die von Virgil und den ſieben Weiſen vorgetragen werden. Die Geſchichten ſind zum Teil andere als in den „Sieben Weiſen": vier ſind offenbar erſt in dieſer Verſion von Johannes oder ſeinem Gewährsmann zur Ergänzung eingeſetzt worden, darunter die von dem verpfändeten Fleiſchſtück (wie im „Kaufmann von Venedig") und das liebliche Märchen von den ſieben Schwänen. Dieſer lateiniſche Roman wurde im Anfang des 13. Jahrhunderts von Herbert für den Sohn Philipps II., Ludwig (den ſpäteren Ludwig VIII.), in franzöſiſche Verſe übertragen, und zwar in geſchmeidiger Sprache und mit kunſtvoll geſuchten Reimen.

Die Rolle, welche hier Virgil ſpielt, entſpricht den Anſchauungen des Mittelalters. Da ſeine Werke ſchon im Altertum zum Loſen benutzt wurden (sortes Vergilianae), kam Virgil in den Ruf eines großen Weisſagers und Zauberers; man erzählte allerlei Wunder, die er vollführt haben ſollte, und glaubte, er habe in der 4. Ekloge die Geburt des Heilands vorausgeſagt.

Der Abenteuerroman in der Weiſe des älteren Alexandre Dumas hat ſich ſchon im 12. Jahrhundert neben dem ähnlich gearteten Arthurroman einen Platz errungen. Hierher gehören der „Weih" und „Guillaume de Palerne" (d. h. Palermo). Letzterer iſt der Gräfin Yolant, der Tochter Balduins IV. vom Hennegau, gewidmet, die ſich in erſter Ehe mit dem Grafen Yvo von Soiſſons vermählt hatte und nach deſſen Tode (1177) mit dem Grafen Hugo von Saint-Pol eine neue Ehe einging.

Der nach 1188 verfaßte Roman, der im 14. Jahrhundert ins Engliſche überſetzt wurde („William and the Werwolf"), erzählt, wie der König von Spanien, der aus erſter Ehe einen Sohn Alfons hat, ſich wieder verheiratet, und zwar mit einer Zauberin, die ihren Stiefſohn in einen Wolf verwandelt. Als Wolf raubt Alfons den Helden der Erzählung, Guillaume, den kleinen Sohn des Königs von Apulien. Der Kaiſer aber findet den Entführten im Walde und läßt ihn mit ſeiner Tochter Melior aufwachſen Zwiſchen den beiden Kindern ſtellt ſich allmählich herzliche Zuneigung ein, und als Melior einen anderen heiraten ſoll, entfliehen die Liebenden, in Wolfsfelle eingehüllt, und werden von dem hilfreichen Wolf am Leben erhalten. Nach weiteren Abenteuern, die geringes Intereſſe bieten, ſchließt der Roman mit der Heirat Guillaumes und Meliors und mit der Entzauberung des Wolfes durch die Königin. Der Dichter beruft ſich auf eine lateiniſche Quelle.

Der „Weih" (L'Escoufle) iſt einem Grafen vom Hennegau gewidmet, wohl Balduin V. (1171—95), und von einem Dichter aus dem Pays de Caux geſchrieben.

Auch hier heißt der Held Guillaume. Er entführt die Kaiſerstochter, kann ſie aber erſt nach Überwindung zahlreicher Hinderniſſe heiraten. Der Roman hat ſeinen Titel von einem Weih, der die prächtige Taſche Guillaumes raubt, als die Liebenden auf ihrer Flucht im Graſe ruhen. Guillaume wird dadurch, daß er dem Vogel nacheilt, von der Geliebten getrennt und erſt gegen das Ende der Geſchichte wieder mit ihr zuſammengeführt.

Der Dichter erzählt allzu breit, doch hält er ſich in den Grenzen des Wahrſcheinlichen. Die Geſchichte findet ſich mit ihren Hauptmotiven auch im Morgenland und kehrt im 15. Jahrhundert im Roman von der ſchönen Magelone wieder.

Ein biographiſcher Roman betrifft Gilles de Chin. Gilles war im Hennegau ein tapferer Ritter, der nach der Angabe der Handſchrift am 12. Auguſt 1137 in der Blüte ſeiner Kraft und ſeines Ruhmes an den Folgen eines Lanzenſtiches ſtarb. Noch heute wird an beſtimmten Tagen in Mons und Wasmes der Sieg des Ritters über einen Drachen, der die dortige Gegend unſicher machte, durch ein Volksfeſt gefeiert. Nach der Anſicht eines belgiſchen Gelehrten iſt Gilles aber erſt ſpät an die Stelle des heiligen Georg geſetzt worden, dem das Feſt urſprünglich gegolten habe. Die altfranzöſiſche Dichtung weiß noch nichts von dem Drachenkampf zu berichten. Dieſe Dichtung, in kurzen Reimpaaren abgefaßt und als Chanſon bezeichnet, rührt her von Gautier le Corbier aus Tournai, der ſich auf eine geſchriebene Quelle beruft. Da er die Helden von Theben und Troja erwähnt und an den „Fuerre de Gadres“ anſpielt, können wir letzteren und die Romane von Theben und Troja als ſeine Vorbilder anſehen. Keinesfalls iſt die Chanſon nur Reſumé eines älteren Gedichtes; der Dichter hätte ſonſt unmöglich von ſeinem Werke ſagen könen: „Seit langem habt ihr nicht ſeinesgleichen gehört.“ Gautier ſchrieb ſein Werk einige Zeit nach dem Tode ſeines Helden, den er perſönlich nicht mehr gekannt haben dürfte; doch wird er noch vor dem Ende des 12. Jahrhunderts gedichtet haben.

Ganz zu Anfang des 13. Jahrhunderts erhielt der höfiſche Roman dadurch ein neues, eigenartiges Gepräge, daß ein Dichter auf den Gedanken kam, lyriſche Gedichte in ihn einzulegen, um ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu geben und den Leſer durch die Wiederholung geläufiger Verſe zu erfreuen. Der erſte Roman dieſer Art iſt betitelt „Romanz de la rose“ (nicht mit dem berühmteren „Roſenroman“, vgl. unten, zu verwechſeln) oder „Guillaume de Dole“. Die eingelegten Lieder ſind zum großen Teil auch außerhalb dieſes Romans nachzuweiſen, und wahrſcheinlich hat der Romandichter überhaupt kein einziges von ihnen ſelbſt gedichtet, ſondern ſich damit begnügt, beliebte Lieder einzureihen. Über den Dichter erfahren wir nur, daß er Mönch war und früher vielleicht ein Spielmann. Er weiß in der Gegend von Reims gut Beſcheid und erwähnt die Ciſtercienſerabteien Igny und Ourscamps. Möglicherweiſe hatte er in einem dieſer Klöſter eine Zuflucht gefunden. Der Roman ſcheint im Jahre 1200 verfaßt zu ſein.

Er iſt nach einem einer Roſe gleich geformten Muttermal genannt, das die Braut des Kaiſers an der Hüfte hat. Ein Verleumder, dem dieſer Umſtand bekannt wird, benutzt ihn dazu, um die Treue der Braut bei dem Kaiſer zu verdächtigen; doch wird ihre Unſchuld ans Tageslicht gebracht. Für die Fabel wird byzantiniſcher Urſprung vermutet.

Der Roman zeigt uns an zahlreichen Stellen recht anſchaulich, welche Verwendung die Minnelieder, die Tanzlieder, die Chansons à toile und Chansons de geste in der höfiſchen Geſellſchaft fanden. Sie werden bei den mannigfaltigſten Gelegenheiten, bald mit, bald ohne Begleitung, bald in größerem, bald in kleinerem Kreiſe, bald ſolo, bald im Chore geſungen. Auch drei provenzaliſche Kanzonen (von Jaufre Rudel, Bernhard von Ventadour und einem Anonymus) werden geſungen: wir können hier die Verbreitung der Troubadourpoeſie im Norden ganz deutlich beobachten und erhalten durch dieſen Roſenroman einen Einblick in das geſellige und beſonders das litterariſche Leben der höfiſchen Kreiſe in der litterariſchen Glanzzeit des franzöſiſchen Mittelalters.

Als Probe der eingelegten Volkslieder möge hier wenigſtens eine kleine Strophe ſtehen, die dem altdeutſchen Minneliedchen „Du biſt mein, ich bin dein u. ſ. w.“ an die Seite geſtellt zu werden verdient. Es iſt ein Geſpräch zweier Liebenden:

„Was könnt' ich dir geben,
Da du mich doch haſt,
Da ich dein fürs Leben?
Was könnt' ich dir geben?“ —
„Lieb' in Treuen mich!
Wunſchlos dann bin ich.“

Nur mit allem Vorbehalt ſei hier noch der Dichter Herman angereiht, der eine Geneſis und ein Marienleben in Alexandrinerlaiſſen dichtete. Er erwähnt den Tod eines Königs Heinrich, den man früher für Heinrich I. von England hielt, jetzt aber lieber mit Heinrich II. identifizieren möchte. Der junge Dichter, der aus Valenciennes gebürtig war und ſich im Genuß einer Pfründe befand, hatte am Weihnachtstage ein brennendes Stück Holz ergriffen, um einen anderen Geiſtlichen damit zu ſchlagen, ſich aber ſelbſt gefährlich an der Hand verletzt. Da erſchien ihm im Traum Maria und verſprach ihm ſofortige Geneſung, wenn er einen Teil der Heiligen Schrift, den ſie ihm zeigte, in Verſen überſetzen wolle. Seinen Einwurf, er habe ja noch nie Verſe gemacht, entkräftete ſie mit dem Verſprechen, ihm bei der Arbeit zu helfen, und er führte, bald geneſen, den Auftrag aus. Leider können wir das unter ſo hoher Mitwirkung entſtandene Werk bis jetzt nur in den Handſchriften leſen, deren große Zahl auf einen ungewöhnlichen Erfolg der Dichtung ſchließen läßt.

Unter den Heiligenleben und Legenden des 12. Jahrhunderts hat zwar manches Werk ein großes Publikum gefunden; doch haben ſolche Dichtungen ihren Einfluß nur ſelten auf die Litteraturen fremder Länder ausgedehnt, wie das auch in einer alten ſpaniſchen Überſetzung erhaltene Leben der Ägypterin Maria. Ein Leben der Euphroſyne iſt in zehnzeiligen Alexandrinerlaiſſen verfaßt, ein noch beliebteres Leben der Thaïs in vierzeiligen. Beide ſind walloniſch. Das Thaïsleben iſt im Anfang des 13. Jahrhunderts in ein (bis jetzt unvollſtändig bekannt gemachtes) moraliſierendes Lehrgedicht eingefügt worden, das man „Poème moral“ zu nennen pflegt, und das in einfacher, aber eindringlicher Sprache maßvoll und wohlwollend zur Buße mahnt. Sehr beliebt war auch die Legende von den fünfzehn Zeichen des Weltunterganges, die auf einem von Auguſtin mitgeteilten, aus dem Griechiſchen überſetzten lateiniſchen Gedicht beruht. Nur wegen ſeiner Form verdient ein Leben Johannes des Täufers genannt zu werden: es reimt die Alexandriner paarweiſe, eine im Mittelalter bei Langverſen ebenſo ſeltene wie in der modernen franzöſiſchen Dichtung gewöhnliche Form. In paarweiſe gereimte Zehnſilbler hat ein Dichter Namens Helias die Weisſagungen Merlins nach Gaufrid von Monmouth gekleidet.

Eine Reihe von Dichtungen, in denen die Laſter verſchiedener Stände getadelt werden, eröffnet das „Livre des manieres“ (Buch der Sitten) von Stephan von Fougères, Verfaſſer lateiniſcher Legenden und Biſchof von Rennes (1168—78), vordem Kaplan Heinrichs II. In einreimigen Vierzeilern aus Achtſilblern redet der Dichter erſt den Königen ins Gewiſſen, dann den Geiſtlichen, den Rittern u. ſ. w. Zuletzt kommen die Frauen an die Reihe, denen die Jungfrau Maria als Muſter vorgehalten wird.

Tiefen Ernſt atmet das „Gedicht auf den Tod“ (Vers de la mort) von Elinand, Ciſtercienſermönch zu Froidmont und Verfaſſer einer nicht vollſtändig erhaltenen lateiniſchen Chronik, das, in einer zwölfzeiligen Strophe mit der Reimordnung aab aab bba bba geſchrieben, mit rhetoriſchem Pathos die Wirkungen des Todes ſchildert, weit verbreitet war und viel bewundert wurde. Der mit dem Dichter perſönlich befreundete Vincenz von Beauvais erwähnt es zum Jahre 1208. Später, wahrſcheinlich 1269, iſt es von einem Arraſer, Robert le Clerc, in einer längeren Dichtung nachgeahmt, doch nicht übertroffen worden.

Wegen ihres volkstümlichen Tones verdienen einige gereimte Sprichwörterſammlungen in Schweifreimſtrophen Beachtung. In einer dieſer Sammlungen wird Salomon jedesmal ein weiſer Ausſpruch in den Mund gelegt, worauf dann Marcol ſtets mit einer ſpaßhaften, derben oder plattrealiſtiſchen Gegenrede antwortet. Die in der deutſchen Litteratur wiederholt behandelte Geſchichte von Salomon und Marcol, dem Dämonenkönig (hebr. Markolis, vom lat. Mercurius), war auch in Frankreich populär, wie mehrfache Anſpielungen zeigen, iſt uns jedoch in erzählender Form nicht erhalten.

Nur weil ſie das älteſte litterariſche Werk iſt, das einem König von Frankreich gewidmet wurde, ſei die kurze Dichtung erwähnt, in der ein Ungenannter den Traktat des Martin von Braga von den vier Kardinaltugenden für Philipp II. Auguſt ins Franzöſiſche übertragen hat.

Einige Gattungen, die ſchon im 12. Jahrhundert auftauchen, aber erſt im 13. zur vollen Blüte gelangen, nämlich die Lyrik, das Fablel, die Renartbranchen und Tierfabeln, ſollen erſt im folgenden Abſchnitt zur Sprache kommen.

5. Die Proſa.

Es ſei geſtattet, bei Beſprechung der Proſalitteratur dieſes Zeitraums die Trennung von Frankreich und England fallen zu laſſen, da ſich, wenigſtens auf dem Gebiete des Romans, eine Scheidung der beiden Länder nicht wohl durchführen läßt. Sehen wir von den kurzen Stücken ab, deren bereits früher gedacht wurde (den Eiden, dem Jonasbruchſtück, den Geſetzen Wilhelms; vgl. S. 97, 100 und 107), ſowie von einer kurzen Formel für ein Gottesurteil (zur Ermittelung eines Diebes, Fécamp, Anfang des 12. Jahrhunderts), ſo beginnt die franzöſiſche Proſa mit Überſetzungen aus dem Alten Teſtament. Da begegnet uns zunächſt eine Übertragung des Pſalters in altertümlicher Sprachform, etwa aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wahrſcheinlich anglonormanniſchen Urſprungs. Sie war, wie die Accente in der älteſten Handſchrift (jetzt in Oxford, früher im Kloſter Montébourg in der Normandie) andeuten, zum Vorleſen beſtimmt. Obwohl ſie ſich ſklaviſch an die Vorlage anſchließt, fand ſie doch weitere Verbreitung und war auch in Frankreich im Gebrauch, wo ſie mehrfach überarbeitet und durchgeſehen wurde. Sie liegt faſt allen franzöſiſchen Pſalterüberſetzungen bis zur Reformation zu Grunde. Ihr zur Seite ſteht eine andere Pſalterüberſetzung, die auf der „Versio Hebraica“ des Hieronymus beruht. Sie iſt nur in zwei Handſchriften erhalten. Die ältere davon, die ein Schreiber Eádwin in Canterbury angefertigt hat, iſt ein ſogenanntes Psalterium triplex, da ſie die drei Pſaltertexte in drei Spalten nebeneinander ſtellt. Die franzöſiſche Überſetzung iſt darin, um das Jahr 1160, ſicher in Canterbury ſelbſt, doch nicht von Eádwin, interlinear in die erſte Spalte der Handſchrift eingetragen. Ein drittes Werk dieſer Art, die Überſetzung der vier Bücher der Könige, um 1170 gleichfalls in England entſtanden, verfällt zuweilen in ſogenannte Reimproſa, indem der Überſetzer mehreren aufeinander folgenden Sätzen oder Satzgliedern den gleichen Ausgang zu geben ſucht. Sie ſteht dem lateiniſchen Text oft ſehr frei gegenüber, indem ſie ſich Kürzungen erlaubt und aus anderen Quellen entlehnte Erklärungen einſchaltet. Von dieſen Überſetzungen ſind zwei auch in Verſe gebracht worden: der Text des Montébourgpſalters in kurze Reimpaare, die Bücher der Könige in anglonormanniſche Zehnſilbler, die vorwiegend, jedoch nicht durchweg, paarweiſe gereimt ſind.

Auf dem Feſtlande finden wir proſaiſche Litteratur erſt am Ende des 12. Jahrhunderts. Von den Arthurromanen muß dabei zunächſt abgeſehen werden, denn ihre Zeitbeſtimmung iſt noch recht unſicher. Mit beſonderem Eifer bemühte man ſich in den Klöſtern des Nordoſtens, lateiniſche Proſawerke in die Mutterſprache zu übertragen, und Metz ging hierbei allen anderen voran.

Es herrſchten damals außergewöhnliche und aufregende Zuſtände unter den Bewohnern der Stadt Metz, in die wir durch Briefe, die Papſt Innocenz III. 1199 an den Biſchof Bertram richtete, einen reizvollen Einblick gewinnen. Ketzeriſche Anſchauungen hatten hier feſten Fuß gefaßt, ja, andere Quellen reden direkt von Waldenſern. Dieſe verſammelten ſich in geheimen Zuſammenkünften, und, obwohl Laien und zum Teil Frauen, erbauten ſie einander durch

Predigten. Sobald ihre Seelſorger ihnen darüber Vorſtellungen machten, beriefen ſie ſich zu ihrer Rechtfertigung auf die Heilige Schrift oder raunten wohl gar insgeheim, ſie verſtänden dieſe beſſer als die einfältigen Prieſter. Ja einige widerſetzten ſich ſelbſt den Anordnungen des Biſchofs, indem ſie erklärten, nur Gott allein Gehorſam zu ſchulden. Auch Mitglieder der Patriziergeſchlechter von Metz hatten ſich den Sektierern angeſchloſſen und gewährten ihnen Schutz, ſo daß der Biſchof ihnen nichts anhaben konnte. Eines Tages bemerkte Bertram, als er an einem Feſte in der Kirche predigte, zwei Waldenſerprediger. Er unterbrach die Predigt, deutete mit dem Finger auf ſie und ſagte: „Ich ſehe unter euch Boten des Satans, es ſind dieſelben, die ich in Montpellier ſah, wo ſie wegen Ketzerei verurteilt und aus der Stadt geführt wurden.“ Ein Student, der ſich bei den Angeredeten befand, antwortete dem Biſchof mit heftigen Schmähworten. Die beiden Waldenſer aber verließen die Kirche, predigten draußen vor einer zahlreichen Volksmenge und antworteten auf die Frage eines Klerikers, wer ſie denn entſendet habe: „Der Geiſt!“ Dieſe Sekte war nicht nur in der Stadt Metz, ſondern auch rings in dem Sprengel zahlreich vertreten, und was dem Papſt beſonders anſtößig war, ſie hatte verſchiedene Werke ins Franzöſiſche übertragen laſſen; es iſt von den Evangelien, den Briefen des Paulus, dem Pſalter, den „Moralia Hiob“ Gregors des Großen „und mehreren anderen Büchern“ die Rede, und gerade die Überſetzungen bibliſcher Bücher erregten das Mißfallen des Papſtes. Der Magiſter Criſpinus Prieſter und ein gewiſſer R., ſein Genoſſe, werden in dieſem Zuſammenhange genannt; es iſt wahrſcheinlich, daß ſie bei dieſer Überſetzungsarbeit beteiligt waren. Was weiter geſchah? Der Papſt entſandte drei zuverläſſige Äbte nach Metz, und ein Chroniſt berichtet trocken, daß dieſe „quosdam libros de Latino in Romanum versos combusserunt et praedictam sectam extirpaverunt“ (gewiſſe aus dem Lateiniſchen ins Franzöſiſche überſetzte Bücher verbrannten und beſagte Sekte ausrotteten). So ging dieſe Überſetzung bibliſcher Bücher im Feuer zu Grunde; aber der fromme Gedanke, der ſie hervorgerufen hatte, der Trieb nach Wahrheit, die Sehnſucht nach dem Herrn, glomm weiter unter der Aſche fort.

Die „Moralia Hiob“ ſind uns wahrſcheinlich in einer walloniſchen Umſchrift erhalten, die in einer Handſchrift hinter der Überſetzung der Dialoge Gregors ſteht, für welche man die Abtei Orval als Heimat vermutet hat. Auch auf Lüttich erſtreckten ſich die Verfolgungen, und 1202 wurde dort von einem Beauftragten des Papſtes die Herausgabe ſämtlicher Bücher verlangt, welche romaniſche oder deutſche Überſetzungen bibliſcher Bücher enthielten; der Biſchof ſollte entſcheiden, welche Werke als ungefährlich dem Beſitzer zurückzugeben ſeien. Wahrſcheinlich wurde bei dieſer Gelegenheit auch die Überſetzung der Apoſtelgeſchichte und der Briefe des Paulus konfisziert, welche der fromme Lambert le Bègue, der Stifter der Begarden, gegen 1170 in Lüttich angefertigt hatte.

Wenn uns aber auch dieſe Bibelüberſetzungen entzogen ſind, die man teils für ketzeriſch, teils an ſich für gefährlich hielt, ſo haben wir doch noch einige Handſchriften von Überſetzungen, die aus derſelben Gegend herrühren und derſelben Zeit angehören, nämlich den letzten Jahren des 12. oder den erſten des 13. Jahrhunderts. Es ſind dies die älteſten ganz franzöſiſchen Handſchriften, die in Frankreich geſchrieben worden und uns erhalten ſind (vgl. S. 117); im ganzen ihrer ſechs. Drei ſchließen Überſetzungen der Predigten Bernhards von Clairvaux ein und befinden ſich in Paris, Berlin und Nantes. Die letztere, bis vor kurzem in Privatbeſitz, enthält die Predigten über das Hohe Lied. In den beiden anderen Handſchriften, der Pariſer und der Berliner, ſind zwei Überſetzerhände zu unterſcheiden, von denen diejenige, welche die größte Zahl von Predigten übertrug (78), mit dem Originaltext etwas freier geſchaltet hat als die andere

(10 Predigten). In einem Falle wurde dieſelbe lateiniſche Predigt von beiden übertragen. Die größere Sammlung enthält Predigten für die Feſte und Sonntage des Kirchenjahres vom 26. November bis 15. Auguſt, die kleinere läßt in der überlieferten Ordnung keinen beſtimmten Plan erkennen. Die Überſetzer haben zwar den lateiniſchen Text zuweilen mißverſtanden, doch kommt die bilderreiche, lebhafte, innige Sprache Bernhards auch im franzöſiſchen Gewand zur Geltung.

Die drei anderen Handſchriften in Bern, Paris und Verdun enthalten Überſetzungen der Homilien Gregors über Ezechiel, der Homilien Haimos von Halberſtadt für die beiden letzten Faſtenwochen und des mit Unrecht Bernhard von Clairvaux zugeſchriebenen Briefes an die Kloſterbrüder von Montdieu in den Ardennen über das einſame Leben. In den beigefügten Schriftproben iſt jede dieſer ſechs Handſchriften durch eine Seite vertreten (ſ. die beiden Tafeln „Die ſechs älteſten franzöſiſchen Handſchriften“ bei S. 146 und 152).

Mit der oben (S. 132) erwähnten Proſaauflöſung von Roberts „Joſeph und Merlin“ hebt eine Reihe von Proſaromanen (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Bilder zu den Arthurromanen“) an, die wahrſcheinlich für die älteſten Verſuche in franzöſiſcher Originalproſa gelten dürfen und zugleich die Anfänge einer im Laufe der Zeit immer wichtiger gewordenen Litteraturgattung darſtellen. Leider iſt die Zeitbeſtimmung der einzelnen Stücke, die zu ſehr umfangreichen Kompilationen zuſammengearbeitet worden ſind, ſehr ſchwierig. Allerdings gibt einer der ſpäteſten dieſer Romanſchreiber, Helie, der ſich Helie de Borron nennt und ſich der Gunſt König Heinrichs (wohl des III.) von England rühmt, eine chronologiſche Liſte ſeiner Vorgänger. Obwohl Helie, der ſich als Roberts (vgl. S. 132) Vetter bezeichnet und lange ſein Waffenbruder geweſen ſein will, in dieſen Angaben geringe Glaubwürdigkeit beanſpruchen darf, konnte er doch in ſeiner Liſte nicht wohl Thatſachen ungeſtraft auf den Kopf ſtellen, welche älteren Leuten noch genau bekannt waren. Wir dürfen daher ſeiner Liſte wenigſtens einiges Vertrauen entgegenbringen. Etwas anderes iſt es mit der Behauptung Helies und mehrerer ſeiner Vorgänger, ein lateiniſches Buch als Quelle benutzt zu haben. Eine Berichtigung dieſer Angabe, die den Wert und die Glaubhaftigkeit des Erzählten erhöhen ſollte, war ja ſeitens der Leſer nicht zu befürchten. Wahrſcheinlich war ein Maiſtre Helie wirklich der Verfaſſer eines in franzöſiſcher Faſſung verlorenen Romans „Le Brait Merlin“ (Der Schrei Merlins), und erſt der Fälſcher, der den Namen Helie aufnahm, nannte ſich de Borron. Er kann Robert nicht gekannt haben, weil er dieſen für den Verfaſſer der Proſaromane hält, die ſicher ein anderer als Robert ſelbſt aus deſſen Gedichten hergeſtellt hat.

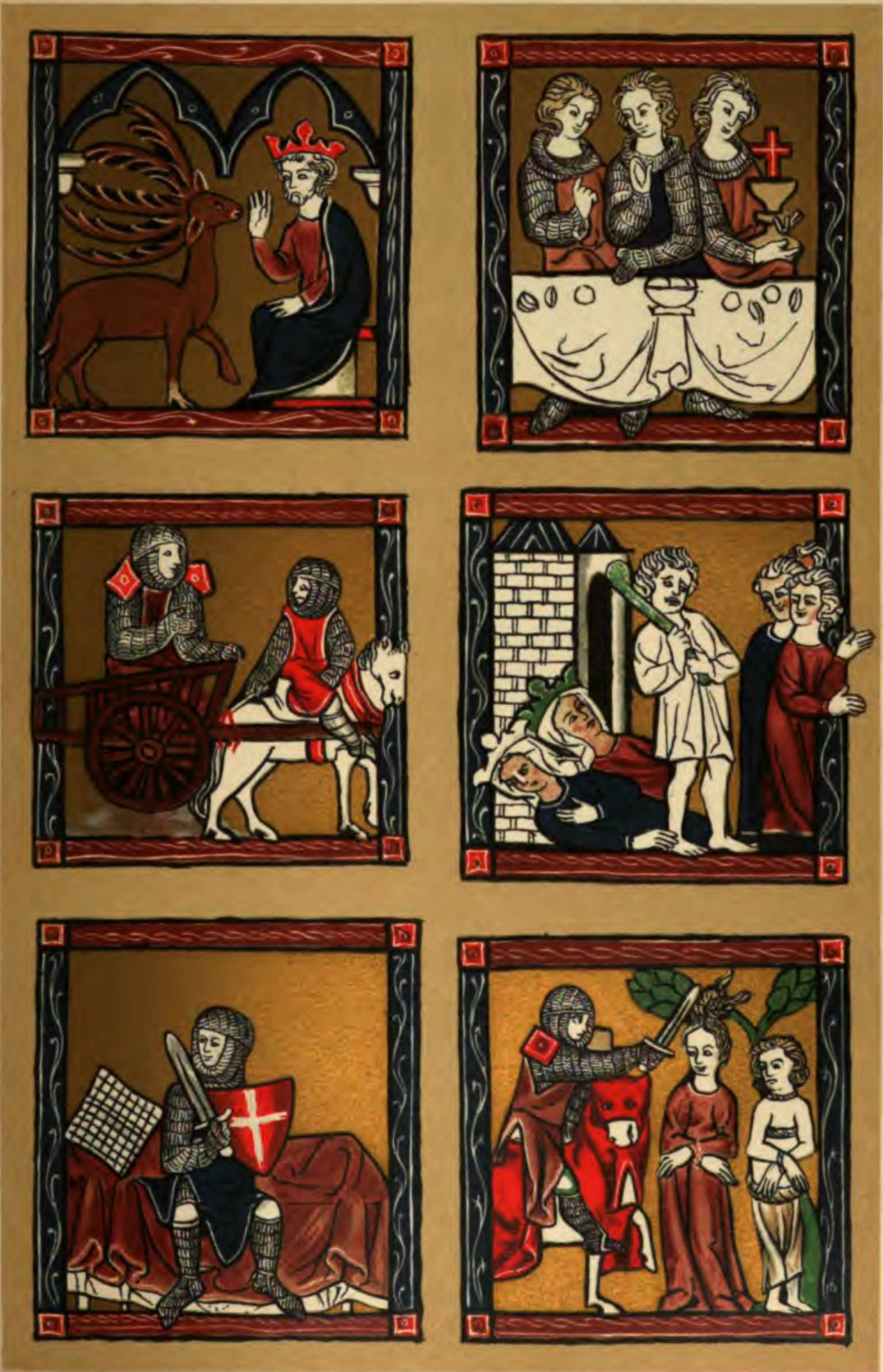
An die Spitze der Romanſchreiber ſtellt Helie den Luce du Gaſt mit dem „Triſtan“ und deutet an, daß das Werk ſpäter von einem anderen fortgeſetzt worden ſei. Dann ſchrieb Ritter Gace le Blont, ein Verwandter König Heinrichs, über deſſen ſchriftſtelleriſche Thätigkeit uns heute freilich nichts weiter bekannt iſt. Er iſt vielleicht mit Acius Blundus, der 1167 in Berwickſhire erwähnt wird (in den Pipe Rolls), identiſch oder doch ein Mitglied der Adelsfamilie le Blunt. Dann befaßte ſich damit Walther Map, ein Geiſtlicher König Heinrichs, und handelte hauptſächlich von Lancelot. Nach ihm beſchäftigte ſich Robert de Borron damit.

Helie ſchrieb nach 1216, wo Heinrich III. zur Regierung kam, und vor Februar 1240, als Kaiſer Friedrich II. dem Rat von Meſſina für einen Teil des „Palamides“ ſeinen Dank ausſprach. Alſo muß ſchon der ganze Cyklus vor 1240 vorhanden geweſen ſein, da der „Palamides“, in dem Triſtans Vater Meliadus und Guiron le Courtois — Wielands „Geron der Adlige“ — im Vordergrund ſtehen, ihn abzuſchließen beſtimmt war.

Bilder zu den Artusromanen

Bilder zu den Arthurromanen.

1. **Oben, links:** Merlin in Hirſchgeſtalt mit fünffachem Geweih und weißem Vorderfuß beſucht Julius Cäſar.
2. **Oben, rechts:** Der Schluß der Graalſuche: Galaad, Perceval und Boort finden den Graal in der Burg des Königs Pelles.
3. **Mitte, links:** Lancelot beſteigt, der Aufforderung des Zwerges folgend, den Karren.
4. **Mitte, rechts:** Lancelot verläßt wahnſinnig die Burg, wo ihr Guenièvre untreu geweſen iſt. Die Bewohner fliehen vor ihm, die Königin und ihre Freundin fallen ohnmächtig nieder.
5. **Unten, links:** Gauvain auf dem Zauberbette.
6. **Unten, rechts:** Ivain befreit Segremors und deſſen Freundin.



Bilder zu den Arthurromanen.

Nach der 1286 zu Amiens geschriebenen Handschrift der Universitätsbibliothek zu Bonn.

Luce du Gaſt, den Helie noch vor Map anſetzt, war ein Ritter aus der Gegend von Salisbury, der ſich wegen ſeines angliſch gefärbten Franzöſiſch entſchuldigt. Sein Proſa-Triſtan hat wahrſcheinlich eine Proſaauflöſung von Chriſtians „Triſtan“ als eigentlichen Kern. Leider iſt uns das Werk nur in einer durch ſpätere Zuſätze bedeutend erweiterten Geſtalt erhalten; doch ſcheint bereits Luce die Schickſale der beiden Liebenden bis an ihren Tod berichtet zu haben. In der erhaltenen Form iſt der Roman um zahlreiche Anſpielungen an Lancelot und Merlin vermehrt, die wahrſcheinlich dem letzten Bearbeiter, der ſich Helie de Borron nennt, zu verdanken ſind.

In wie hoher Achtung der Proſa-Triſtan ſtand, zeigt Brunetto Latino, wenn er in der Rhetorik ſeines „Trésor“ die Schilderung der Iſolt daraus als Muſterbeiſpiel anführt.

> „Ihr Haar iſt glänzender als Goldfäden. Ihre Stirn überſtrahlt die Blüte der Lilie. Ihre ſchwarzen Brauen ſind wie zwei Regenbogen gerundet. Eine kleine Milchſtraße ſcheidet ſie, die mitten durch die Naſenlinie geht und ſo abgemeſſen iſt, daß kein Zuviel und kein Zuwenig erſcheint. Ihre ſchillernden Augen, die jeden Smaragd überſtrahlen, leuchten in ihrer Stirn wie zwei Sterne. Ihr Geſicht folgt der Schönheit des Morgens, denn es iſt aus Rot und Weiß ſo gemiſcht, daß jede dieſer Farben lieblichen Glanz behält. Sie hat einen niedlichen Mund, ſchwellende, runde, wie kleine Kirſchen gerötete Lippen von hübſcher Farbe, Zähne weißer als Perlen, die in Ordnung und in Ebenmaß ſtehen. Aber weder die große Lieblichkeit des Maien noch des Panthers[1] noch irgend eines Gewürzes läßt ſich dem überaus lieblichen Atem ihres Mundes vergleichen. Ihr Kinn iſt weit glatter als Elfenbein. Milch gibt für ihren hübſchen Nacken die Farbe her, und glänzender Kriſtall für ihre hübſche, ebene Kehle. Von ihren geraden Schultern gehen zwei ſchlanke, lange Arme nieder und weiße Hände mit weichem, zartem Fleiſch. Sie hat große, längliche, runde Finger, auf denen die Schönheit ihrer Nägel glänzt. Ihr überaus ſchöner Buſen iſt mit zwei Paradiesäpfeln geſchmückt, die dem Schnee ähnlich ſehen, und im Gürtel iſt ſie ſo ſchlank, daß man ſie leicht mit zwei zierlichen Händen umſpannen könnte. Doch von den anderen, inneren Teilen will ich nicht reden, von denen das Herz beſſer als die Zunge ſpricht.“

Dieſes Ideal der Frauenſchönheit iſt nicht mehr das unſere. Lange Arme und große Finger haben für uns ihren Reiz verloren. Manche Vergleiche ſind heute abgenutzt, die damals neu waren; andere berühren uns fremdartig. — Von den beiden hier beigegebenen Bildern (ſ. S. 162 und S. 164) ſtellt das eine Iſolt beim Harfenſpiel dar. Das andere bezieht ſich auf den im Proſaroman von der Darſtellung der Gedichte abweichenden Schluß: während Triſtan Harfe ſpielt, wird er von König Marke mit einem vergifteten Speer in den Rücken geſtochen.

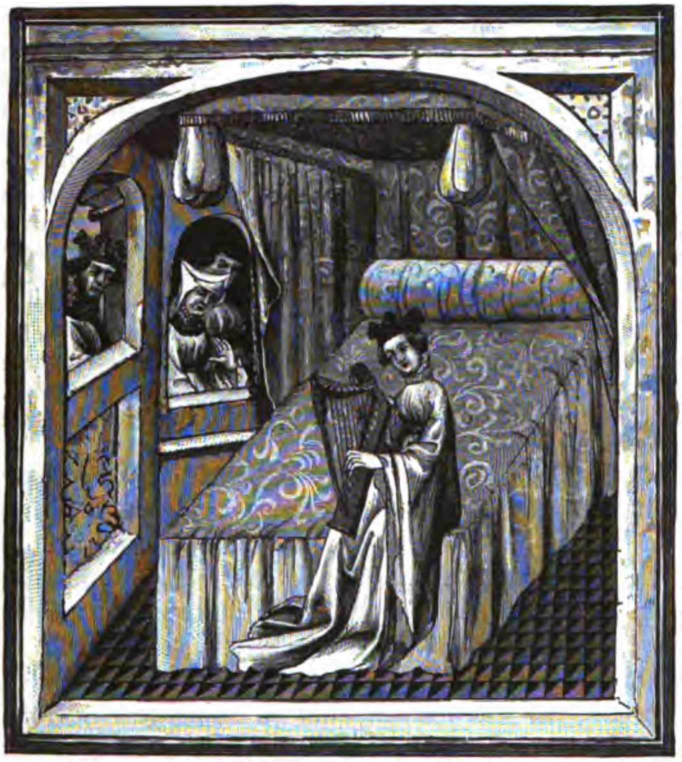
Die Angabe Helies, daß Walther Map einen Teil des „Lancelot“ verfaßt habe, findet ſich auch in den Lancelot-Handſchriften. Und zwar ſteht dieſe Stelle am Schluſſe der Graalſuche, wo es heißt, Map habe dieſen Abſchnitt aus einem lateiniſchen Buch der Abtei Salisbury für König Heinrich überſetzt. Dieſe Stelle kannte ſchon ein Fortſetzer Chriſtians, der ſie ziemlich getreu in Verſen wiedergibt, ohne freilich den Namen des Überſetzers Map zu nennen. Da Map noch im Jahre 1209 lebte und der Fortſetzer (Manecier) um 1220 ſchrieb, ſo reicht jene Angabe faſt bis zu Maps Lebzeiten hinauf. Da aber jenes lateiniſche Buch von Salisbury offenbar nichts anderes als die von Luce du Gaſt fingierte Quelle iſt — dieſer lebte ja in der Nähe von Salisbury —, ſo erhalten wir eine Beſtätigung der von Helie angeſetzten Reihenfolge. Wenn aber jene Zuweiſung der Graalſuche an Walther Map als Verfaſſer, die Helie erwähnt, ſchon 1220 umlief, ſo wird ſie wohl auch ſachlich begründet geweſen ſein. Zwar haben wir auch Maps Werk nicht mehr in ſeiner urſprünglichen Geſtalt; doch dürfte es (vielleicht in Verſen) exiſtiert und die erhaltene Graalſuche in irgend einer Form beeinflußt haben.

Map, der ſomit für einen franzöſiſchen Schriftſteller gelten muß, auch wenn uns ſein Werk nicht in urſprünglicher Geſtalt erhalten iſt, war ein Mann von ſeltenen Gaben und großem

---

[1] Das Mittelalter ſchrieb dem Panther einen Wohlgeruch zu.

Einfluß. Er war in Herefordſhire an der Grenze von Wales geboren, ſtudierte bald nach 1154 in Paris und wurde dann ein vertrauter Freund Heinrichs II. Seine Eltern hatten Heinrich ſchon vor deſſen Thronbeſteigung Dienſte geleiſtet. Er war im Beſitz verſchiedener Pfründen und hatte in England auch das Amt eines reiſenden Richters zu verſehen. Die Zeitgenoſſen rühmen ſeine Redegewandtheit und ſeine Unterhaltungsgabe. Mehrmals begleitete er Heinrich nach Frankreich, wurde auch mit wichtigeren Sendungen von ihm betraut und beſuchte den Hof Ludwigs und der Gräfin Maria. 1179 nahm er in Rom an einem Konzil als Bevollmächtigter des Königs teil und gehörte dort zu der Kommiſſion, welche die Sache der Waldenſer zu prüfen hatte. Er wurde 1197 Archidiakon zu Oxford und ſtarb am 31. März 1209 oder 1210 in Hereford. Wir haben von ihm ein Werk in lateiniſcher Proſa, das allerlei Anekdoten enthält, die er am Hofe Heinrichs II. geſammelt hat, und beſitzen auch lateiniſche Gedichte, die zum Teil mit Unrecht unter ſeinen Namen geſetzt ſind. Von den Anekdoten mag eine erwähnt werden, in der uns Map erzählt, wie ein noch nicht geweihter Biſchof von Lincoln vor dem Erzbiſchof Verzicht leiſten ſoll, aber von dieſem nicht verſtanden wird. Nun war zu Marlborough eine Quelle, die, nach der Volksſage, bei dem, der aus ihr trank, eine abſcheuliche franzöſiſche Ausſprache hervorrufen ſollte. „Was redeſt du?“ ruft der Erzbiſchof zweimal dem Manne zu. Da wirft Map ein — und ſchallendes Gelächter begleitet ſeine Worte —: „Marlborough-Franzöſiſch!“


Iſolt ſpielt Harfe (zum Proſa-Triſtan). Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 161.

An franzöſiſche Werke Maps ſcheint Hue de Rotelande anzuſpielen, der ihn wahrſcheinlich perſönlich gekannt hat Er ſagt:

„Sul ne sai pas de mentir l'art,
Walter Map en set bien sa part.“
„Ich bin nicht der einzige, der die Kunſt des Lügens verſteht,
Walter Map verſteht wohl ſein Teil davon.“

Die Stelle iſt wenig deutlich. Doch liegt am nächſten, Map für den Verfaſſer einer franzöſiſchen Graalſuche in Verſen zu halten, worin Map die „Kunſt des Lügens“ bewährt hatte, und die Hue mit vollem Recht neben die von ihm ſelbſt verfaßten Romane ſtellen durfte.

Wir beſitzen vier Graalromane, deren kürzeſter eine Fortſetzung zu der Proſaauflöſung von Roberts „Merlin" bildet. Es gibt Gelehrte, die ihn für die Proſaauflöſung eines von Robert in Verſen verfaßten Romans halten; doch macht er weit mehr den Eindruck eines aus verſchiedenen Quellen zuſammengeſtoppelten Textes, der zu der Proſaauflöſung des „Joſeph" und „Merlin" einen Schluß fügen ſollte.

Hier werden drei Tafeln nebeneinander geſtellt: die Abendmahlstafel Chriſti, die Graalstafel Joſephs, die Tafelrunde Arthurs. Nun ſtirbt Alain (vgl. S. 132) und hinterläßt einen Sohn Perceval, dem eine Stimme ſagt, er ſei dazu berufen, ſeinen Großvater Bron, den reichen Fiſcher, zu erlöſen, der ſich in Irland befinde. Perceval gewinnt in einem Turnier den erſten Preis und ſetzt ſich auf den leeren Platz an der Tafelrunde; der Stein ſpaltet ſich unter ihm. Er gelobt dann, nie zwei Nächte an demſelben Orte zu verbringen, bis er den reichen Fiſcher gefunden habe. Es folgen verſchiedene Abenteuer, die ſich nur zum Teil mit dem von Chriſtian Erzählten berühren. Den Weg nach der Graalsburg zeigen ihm zwei ſiebenjährige Kinder, die an einem Kreuzweg auf den Äſten eines Baumes ſitzen. Perceval ſieht die Graalprozeſſion und fragt nicht. Am anderen Morgen reitet er, wie bei Chriſtian, fort und wird von einer Jungfrau auf den begangenen Fehler aufmerkſam gemacht. Er ſucht aufs neue den Graal ſieben Jahre lang und verfällt in tiefe Schwermut. An einem Karfreitag weiſen ihn büßende Perſonen darauf hin, er dürfe an dem hohen Tage nicht in Rüſtung reiten. Er nimmt an einem Turnier teil mit Melianz de Lis, Gauvain und anderen Rittern, verletzt aber ſein Gelübde und bleibt zwei Nächte an demſelben Ort. Doch findet er dann die Graalsburg und thut die erlöſende Frage. Ein gewiſſer Blaiſe ſoll nach Merlins Berichten die Ereigniſſe aufgeſchrieben haben.

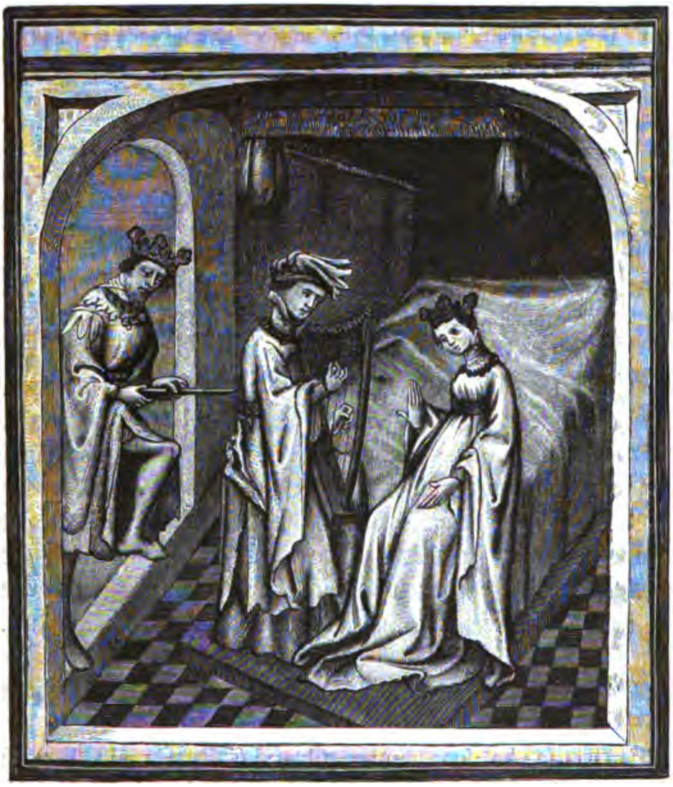
Die anderen drei Graalromane laſſen ſämtlich das geiſtliche Element ſtark hervortreten. Man nennt ſie „Graalſuche" (Queste del graal), „Perlesvaus", „Grand Saint Graal". Das erſte dieſer Werke, das den Graal durch Galaad, einen Sohn des Lancelot, finden läßt, iſt in verſchiedenen Bearbeitungen erhalten, darunter eine portugieſiſche, eine waliſiſche und eine engliſche (von Thomas Malory). Es hat alſo einen großen Erfolg gehabt. Der Verfaſſer ſcheint Roberts und Chriſtians Darſtellungen gekannt zu haben. „Perlesvaus" iſt nach der Angabe der einzigen vollſtändigen Handſchrift im Auftrag eines Biſchofs von Cambrai für Jean de Nesle geſchrieben worden, doch iſt eine ſichere Zeitbeſtimmung hieraus nicht zu entnehmen. Wahrſcheinlich iſt dieſer Herr von Nesle derſelbe, der auch den Lyriker Audefroi le Baſtart beſchützte. Das alte romaniſche, alſo wohl franzöſiſche Werk, das der Verfaſſer benutzt haben will, hat ſchwerlich exiſtiert.

Der Verfaſſer des letzten dieſer Werke, des ſogenannten „Grand Saint Graal", der ſich für die Stadt Meaux zu intereſſieren ſcheint und von einer Handſchrift in die Zeit König Philipp Auguſts geſetzt wird, hat die Proſaauflöſung des „Joſeph" und die „Queste" benutzt. Ja, er ſcheint dieſe bereits in Verbindung mit dem „Lancelot" gekannt zu haben. Alle hier genannten Graalromane entfernen das galante Element und verſtärken das geiſtliche. Sie lieben es, allerlei legendenhafte Wunder einzuflechten und die an der Handlung beteiligten Perſonen und Sachen myſtiſch-allegoriſch zu deuten. Der Chroniſt Elinand (vgl. S. 157), der bald nach 1229 geſtorben iſt, citiert den „Grand Saint Graal" und ſagt, daß er das lateiniſche Buch vom Graal, auf das ſich dieſer Text beruft, in den ihm zugänglichen Bibliotheken vergebens geſucht habe.

Unter den hiſtoriſchen Werken genoß eines beſonders hohen Anſehens, der ſogenannte Pſeudoturpin, eine von einem Poiteviner nicht lange vor der Mitte des 12. Jahrhunderts verfaßte und für das Kloſter Santiago beſtimmte lateiniſche Schrift, in der mehrere Chanſons de geſte, am ausführlichſten eine Faſſung des Rolandsliedes, als Quelle verwertet ſind. Dieſes mit plumper Fälſchung Turpin in den Mund gelegte Werk wurde nur einmal in franzöſiſche Verſe, dagegen fünfmal in franzöſiſche Proſa übertragen. Eine dieſer Überſetzungen, von

Nicolas von Senlis für die Gräfin Yolant von Saint-Pol angefertigt, gehört ſicher noch in dieſe Zeit (vor 1205).

Werfen wir hier, an der Schwelle eines neuen Zeitraums, einen Rückblick auf den bis dahin durchlaufenen, der die franzöſiſche Litteratur von ihren Anfängen auf die glanzvollſte Höhe geführt hat, die ihr im Mittelalter zu erreichen beſchieden war! Eine abſchließende Darſtellung dieſer Periode iſt zur Zeit noch nicht möglich, da in der chronologiſchen Beſtimmung der einzelnen Werke noch große Unſicherheit herrſcht. Dieſe wird dadurch vermehrt, daß manche der wichtigſten Werke ganz verloren oder nur in dürftigen Bruchſtücken auf uns gekommen ſind. Auch beſitzen wir die ſo umfangreiche und bedeutende poetiſche Litteratur des 12. Jahrhunderts nicht in gleichzeitigen Handſchriften, ſondern, von einigen in England geſchriebenen abgeſehen, nur in Abſchriften des 13. Jahrhunderts.



Marke tötet Triſtan (zum Proſa-Triſtan). Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 161.

Die aus der Vorzeit überkommene **Chanſon de geſte** erfreute ſich in dieſer ganzen Periode großer Beliebtheit. Die alten Chanſons werden ſprachlich erneuert, die mehr und mehr veraltende Aſſonanz wird durch den Vollreim erſetzt. Daneben werden neue Chanſons erfunden, die allerdings das Gerüſt ihrer Handlung im weſentlichen von gegebenen Muſtern abnehmen. Das Intereſſe der höfiſchen Kreiſe wird zwar durch neue Gattungen des Romans von den Chanſons de geſte abgelenkt; doch gelingt es Dichtern wie Herbert le Duc und Bertrant von Bar-ſur-Aube, eine Zeitlang den Anteil jener Kreiſe auf die dem Zeitgeſchmacke angepaßten Chanſons nochmals zurückzulenken. Was dieſen Abbruch that, waren die **Romane mit antiken Stoffen**, deren älteſter, von Alexander dem Großen, die Form der Chanſon de geſte beibehielt und auch auf ſeine jüngeren Bearbeitungen und Fortſetzungen vererbte. Der „Roman von Theben" und der „Eneas" geben dagegen dem paarweis gereimten Achtſilbler den Vorzug, der hinfort als die charakteriſtiſche Form des höfiſchen Romans im Gebrauch bleibt. Dieſe Romane ſuchen bereits durch Schilderungen äußerer Zuſtände und erregter Seelenſtimmungen den Stoff zu beleben, ein Verfahren, worin ſie bald von dem Dichter des „Trojaromans" übertroffen werden.

Der Einfluß des „Eneas“ zeigt ſich deutlich bei Chriſtian und Marie de France. Die Romane engliſchen Urſprungs, „Horn“ und „Waldef“, haben in Frankreich geringe Verbreitung gefunden: am meiſten fühlten ſich die ritterlichen Kreiſe von dem Arthurroman gefeſſelt, als deſſen Schöpfer und Meiſter Chriſtian von Troyes anzuſehen iſt. Während bei den älteren Chanſons de geſte und den antiken Sagen der echte oder vermeintliche hiſtoriſche Kern zur Steigerung des Intereſſes nicht wenig beitrug, wurde er bei den Arthurſagen ganz außer acht gelaſſen, obwohl auch hier den Perſonen und Begebenheiten der hiſtoriſche Hintergrund nicht fehlte. Freilich handelte es ſich hier nicht um die Geſchichte eines Weltreichs, ſondern um die Vorzeit einer kleinen, nur in geringen Reſten überlebenden Nationalität, um die ſich die Außenwelt wenig kümmerte. Gerade dieſe Entlegenheit aber gab ſchon Chriſtian die Möglichkeit, den Arthurroman zum Idealroman auszugeſtalten. Arthur wurde das Muſter eines Königs, da er keinen Tag zu Tiſch ging, bevor nicht ein neues Abenteuer aufgetaucht war, und da er die beſten Ritter der Welt in der Tafelrunde um ſich vereinigte. Sein Neffe, der galante Gauvain, war in der Gewandtheit der Waffenführung ohnegleichen; er galt für unbeſiegbar und wurde nur von dem überwunden, den der Dichter als abſolut Erſten im Waffenhandwerk hinſtellen wollte. Die auftretenden Zauberweſen und eingeflochtenen Wundermotive mußten den Eindruck des Entlegenen, Unwirklichen, Weltentrückten verſtärken. Die geographiſchen Angaben ſind ſchon bei Chriſtian oft nebelhaft verſchwommen. Stoffe, die der Arthurſage urſprünglich fernſtanden, werden ihr angegliedert, wie die allerdings urſprünglich der keltiſchen Sage angehörigen Triſtan und Perceval und der byzantiniſche Cligés.

Wahrſcheinlich darf dieſen Helden auch Lancelot zugezählt werden, den erſt die bretoniſche Sage mit Arthur in Verbindung brachte. Von dieſen Stoffen ſind Triſtan, Lancelot und Graal zwar ſchon vor Chriſtian in franzöſiſcher Sprache behandelt worden, aber doch erſt durch ihn in die Mode gebracht und derartig zur Lieblingslektüre der gebildeten Welt gemacht worden, daß der poetiſche Ausdruck des Romans über ein Jahrhundert von Chriſtian abhängig bleibt.

Bereits vor dem Arthurroman war durch den Verfaſſer der „Sieben Weiſen“ und durch Gautier von Arras der ſogenannte Abenteuerroman ins Leben gerufen worden, der in der Regel byzantiniſcher Herkunft war. Als der beliebteſte Roman dieſes Kreiſes iſt „Floire und Blancheflor“ zu nennen. Etwas jünger ſind „Parthenopeus“, „Florimont“, „Athis“ und die wohl auf freier Erfindung beruhenden Romane des Hue de Rotelande.

Noch früher als im Roman trat Arthur im Lai, der älteſten Form der Novelle, auf, als deren Meiſterin ſich Marie de France gezeigt hat. Eine Vorſtufe des Arthurromans iſt jedoch im Lai nicht zu erblicken. Sind auch einige Lais zu Romanen ausgeſtaltet worden („Eliduc“ und die „Eſche“), ſo doch nicht zu eigentlichen Arthurromanen, und höchſtens vereinzelte Epiſoden der letzteren, die mit dem Lai Verwandtſchaft zeigen, mögen auf Lais beruhen.

Die mündliche Erzählung in Proſa iſt zwar nicht eigentlich eine litterariſche Gattung, hat jedoch für die litterariſche Entwickelung eine ſo große Bedeutung gehabt, daß ſie hier nicht unerwähnt bleiben darf. Sie war ungeheuer beliebt und wurde teils durch berufsmäßige Erzähler (conteors) und Spielleute, teils durch Perſonen in den verſchiedenſten Lebensſtellungen, Fürſten und Damen, Ritter und Geiſtliche, vorgetragen. In ihr liegen die Anfänge des Proſaromans und der Proſanovelle. Hat die letztere ihre litterariſche Ausbildung erſt im 13. Jahrhundert erfahren, ſo tritt der als ſchriftlicher Niederſchlag mündlicher Erzählungen entſtandene Proſaroman ſchon vor dem Ende des 12. Jahrhunderts auf. Daneben führt dem Proſaroman die Proſaauflöſung von Gedichten und die freie Erfindung Nahrung zu. Gerade auf dieſem Gebiete liegt die Chronologie noch ſehr im argen, und es iſt bei dem jetzigen Stande der Forſchung unmöglich, die litterariſche Entwickelung des Proſaromans in jener Zeit zu entwerfen.

Dem Roman ſteht die Chronik nahe, die zunächſt in der Form der Chanſon de geſte geſchrieben wird, dann aber bald zum kurzen Reimpaar übergeht, ohne damit der älteren Form ganz zu entſagen. David ſchrieb ſeine Geſchichte Heinrichs I. in Laiſſen, allein der etwas jüngere Gaimar wendet bereits das kurze Reimpaar an.

Wace beſtimmt die Form des Arthurromans, indem er ſich für ſeine Überſetzung Gaufrids des Achtſilblers bediente (1155); allein fünf Jahre ſpäter ſchwankt er noch, ob er die Geſchichte der normanniſchen Herzöge in Laiſſen oder in kurzen Reimpaaren ſchreiben ſoll; er entſcheidet ſich für jene, gibt ſie aber faſt in der Mitte ſeines Werkes zu gunſten dieſer wieder auf. Das Reimpaar war die vornehmere Form: die Laiſſendichtung hiſtoriſchen Inhalts konnte ſich von dem epiſchen Formelſchatz nicht frei halten, und zumal in den Schlachtenſchilderungen verfallen die Chroniſten faſt regelmäßig in den Ton des Volksepos. Vom ſtiliſtiſchen Geſichtspunkt aus muß wohl vor der verſtandesmäßigen Klarheit Waces der phantaſiereichen Fülle Beneeits der Preis zuerkannt werden.

Die Legenden führen die Erzählung auf das religiöſe Gebiet. Dieſe Litteratur iſt ſchon im 12. Jahrhundert reich entfaltet; doch ſind ihre älteſten Proben, der innig-weiche „Alexius“ und der ſchwermütig-ernſte „Gregor“, von den ſpäteren kaum erreicht, geſchweige übertroffen worden. Faſt nur das Thomasleben Garniers von Pont-Sainte-Maxence hebt ſich durch die Gewandtheit und Kraft der Sprache aus der Menge heraus. Sonſt iſt auch auf dieſem Gebiet das Meiſte ungedruckt, ſo daß an eine Darſtellung des Entwickelungsganges hier zur Zeit nicht gedacht werden kann. Wer nicht auf ganz unzulänglich Bekanntes und faſt Undurchforſchtes weitgehende Schlüſſe bauen will, muß hier von jedem Verſuch abſtehen.

Von erbaulicher und moraliſierender Dichtung haben wir vier alte Proben kennen gelernt in der anonymen Reimpredigt, dem Sermon Guiſcharts, dem „Streit zwiſchen Seele und Leib“ und den „Verſen vom Gericht“. In eine Sprache voll Kraft und Leben hat Samſon von Nantuil ſeinen Kommentar der Sprüche Salomos eingekleidet; er wird von Späteren im Hohen Liede des Landri de Waben, im 44. Pſalm, in der Geneſis des Evrat kaum erreicht.

Einen mehr weltlichen Charakter tragen die Sprüche Catos, das „Livre des manières“ von Stephan von Fougères und die Nachdichtung nach Boëthius von Simund de Freſne.

Die didaktiſche Litteratur iſt durch die Gedichte Philipps von Thaon und das „Steinbuch“ vertreten. Sie iſt in ihrer Haltung ſo trocken und proſaiſch, daß außer Vers und Reim nichts darin an Poeſie gemahnt.

Als älteſte Originalproſa liegen, von dem halblateiniſchen Jonas-Bruchſtück abgeſehen, die Geſetze Wilhelms des Eroberers vor. Von den Arthurromanen war ſoeben die Rede. Die Überſetzungslitteratur beſteht aus den beiden Gruppen der anglonormanniſchen Bibelüberſetzer und der walloniſchen und lothringiſchen Überſetzer theologiſcher Werke.

Der Anteil der Frauen an der Litteratur iſt in dieſer Zeit gering, wenn wir uns nach wirklichen Schriftſtellerinnen umſehen, von denen nur eine von Bedeutung zu nennen war (Marie de France). Um ſo größer war der Einfluß der Frauen für die Ausbildung des Geſchmacks, um ſo höheres Verdienſt haben ſie ſich als Gönnerinnen der Dichter erworben, und viele Werke verdanken der Anregung gekrönter Frauen ihre Entſtehung.

VI. Von der Rückgewinnung der Normandie bis zur Thronbeſteigung der Valois (1204—1328).

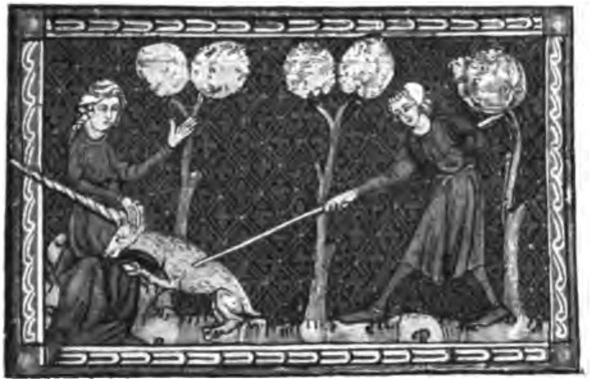
1. Die franzöſiſche Litteratur in England.

Mit der Loslöſung der Normandie nebſt Anjou, Touraine und Poitou von England tritt, zwar nicht ſofort, aber doch ſehr bald, auch die Sprache der Normandie und der ſüdweſtlichen Provinzen in der Litteratur zurück. Die Bewohner dieſer Gebiete ſind in der Folgezeit litterariſch minder regſam und lehnen ſich in der Regel mehr oder weniger an die franciſche Mundart an. So hatten die franzöſiſchen Waffen nicht nur die Grenzen Frankreichs erweitert, ſondern ſie hatten auch der franciſchen Mundart ein Gebiet erobert, das bis dahin der ſprachlichen Zentraliſierung widerſtrebt hatte.

Solche Umwälzungen pflegen jedoch nicht ganz plötzlich einzutreten; und ſo finden wir auf engliſchem Boden auch nach 1204 beſonders noch zwei Schriftſteller von Bedeutung, die ſich ihrer kontinentalen Mundart bedienen: Guillaume le Clerc de Normandie und den Biographen des Guillaume le Mareſchal.

Die genauere Heimat Guillaumes kennen wir nicht. Er heißt „de Normandie“ oder „le Normant“, wie Marie „de France“ heißt, weil er in England lebte und ſeine Heimat vielleicht ein kleinerer Ort war, den man in der Ferne nicht kannte. Er heißt „le Clerc“ als Schriftſteller von Beruf. Er war verheiratet und ſchwerlich Prieſter. Von ſeinen Werken iſt das „Bestiaire divin“ (Das theologiſche Tierbuch; ſ. die Abbildungen, S. 168 und S. 169) für einen Herrn Raol im Jahre 1211 abgefaßt. Es beruht auf einem lateiniſchen „Phyſiologus“ (vgl. S. 108). Die wunderbaren Eigenſchaften, die ſeine Quelle den Tieren und Edelſteinen zuſchrieb, werden von ihm myſtiſch-allegoriſch gedeutet. Er hat außer dem „Phyſiologus“ auch Iſidor herangezogen. Außerdem verfaßte er, wie er uns ſelbſt ſagt, weltliche Dichtungen: Fables e contes soleit dire en fole e en vaine matire (Fabeln und Erzählungen pflegte er zu ſagen über ſcherzhaften und frivolen Stoff). Um das, was er nach geiſtlicher Anſchauung hierdurch geſündigt hatte, wieder gut zu machen, ſchrieb er 1227 den „Besant deu“ (Gottesgroſchen), ein Werk voll moraliſcher Betrachtungen mit allerlei allegoriſchen Ausſchmückungen, wofür Iſidors III. Schrift „De miseria humanae condicionis“ (Über das Elend des menſchlichen Lebens) als Hauptquelle benutzt iſt. Der Dichter wendet ſich darin mit Entrüſtung gegen die Verfolger der Albigenſer, wodurch der Langmut Gottes vorgegriffen werde und die Guten mit den Böſen zu Grunde gingen. Wir haben ferner von Guillaume einige kleinere Dichtungen, ein Leben der Magdalena, ein Gedicht auf die Jungfrau Maria, die „Trei mot“ (Die drei Worte, nämlich

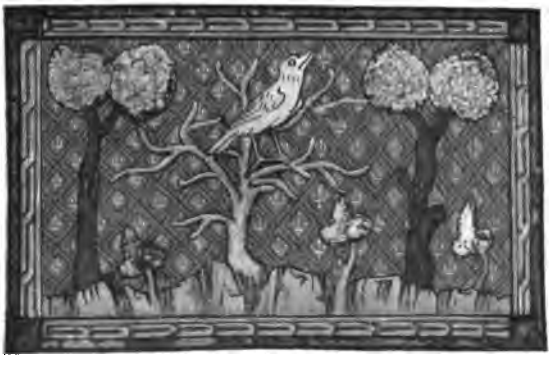
Rauch, Regen, Weib, die dem Manne das größte Ärgernis bereiten, nach Innocenz III., für Biſchof Alexander von Lichfield, 1224—1238). Außerdem dürfen wir Guillaume den anonym erhaltenen, dem Prior William von Kenilworth gewidmeten „Tobias“ zuſchreiben. Guillaume iſt ein ſprach- und denkgewandter Dichter, der ſich aber doch nur wenig über das Mittelmaß der damaligen Litteratur erhebt.



Einhorn, Jungfrau und Jäger (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

Inhaltlich von größerem Wert als die Werke des Guillaume le Clerc iſt das *Leben des Guillaume le Mareſchal*, das ein ungenannter Schriftſteller etwa 1225 im Auftrage des älteſten Sohnes (Guillaume) des Helden verfaßte. Das Werk iſt eine ſehr wichtige hiſtoriſche Quelle.

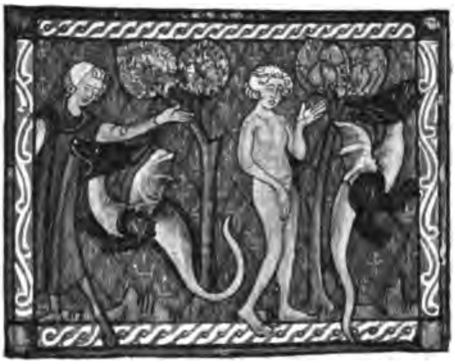
Der Held war unter Stephan von Blois geboren und überlebte dieſen ſowie drei ſeiner Nachfolger. Sein Vater Johan kämpfte auf ſeiten der Kaiſerin Mathilde gegen Stephan. Schon als Knabe wurde er als Geiſel Stephan übergeben und wäre faſt getötet worden, hätte nicht ſein kindliches Benehmen das Wohlwollen des Königs erregt. Nach Stephans Tode ſchickte Johan ſeinen Sohn nach der Normandie zu ſeinem Vetter, dem Kammerherrn von Tancarville. Hier wurde Guillaume nach langem Knappendienſte zum Ritter geſchlagen, kämpfte dann gegen die Franzoſen und machte zahlreiche Turniere mit. Er wurde jetzt von König Heinrich ſeinem älteſten Sohne Heinrich als Ratgeber beigegeben und ſchlug dieſen zum Ritter. Dann folgte die Empörung Heinrichs und ſeine Unterwerfung durch den Vater. Guillaume war 1175—76 ein Jahr lang in England und nahm dann wieder in Frankreich an zahlreichen Turnieren teil. Bei einer neuen Empörung fand der junge Heinrich 1183 den Tod; ſterbend beauftragte er Guillaume, durch eine Reiſe nach Paläſtina das Verſprechen einer Kreuzfahrt, das er gegeben hatte, einzulöſen, und Guillaume entſprach dieſem Wunſche. Die Kämpfe zwiſchen Frankreich und England, an denen er beteiligt war, füllen den größten Teil ſeiner Biographie aus. 1189 verheiratete er ſich, 1208 und 1209 mußte er ſich auf ſeine Beſitzungen nach Irland begeben, um dort Ordnung zu ſtiften und feindlichen Unternehmungen entgegenzutreten, und nach König Johans Tode (1216) wurde Guillaume, der ſchon ſeit Jahrzehnten an den hiſtoriſchen Begebenheiten thätigen Anteil genommen hatte, zum Regenten von England für die Zeit der Minderjährigkeit Heinrichs III. erwählt. Er ſtarb 1219, nachdem er den mit einem franzöſiſchen Heer in England eingefallenen Kronprinzen Ludwig (VIII.) zurückgeſchlagen hatte.



Turteltaube auf einem verdorrten Baum (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

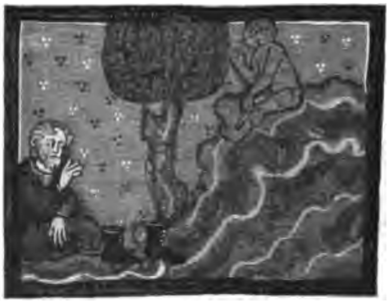
In der Darſtellung des Werkes tritt die Perſon des engliſchen Ritters Johan d'Erlee (John of Early) oft in einer Weiſe hervor, daß man geneigt ſein könnte, ihn für den Verfaſſer zu halten. Andere Stellen zeigen jedoch, daß Johan d'Erlee nur des Verfaſſers wichtigſte

Quelle geweſen iſt, ihm wahrſcheinlich ſeine ſchriftlichen Aufzeichnungen zur Benutzung übergeben und ihn auch mit Geld unterſtützt hat. Von ſich ſelbſt ſagt der Dichter nur, daß er als Schriftſteller von dem Ertrage ſeiner Feder lebte, und daß er ſeit etwa 1180 bei Turnieren in Frankreich zugegen war. Wir dürfen ihn mit einiger Ausſicht auf Erfolg unter den Turnierherolden ſuchen. Paul Meyer glaubt ihn in dem Herold **Henri Le Norreis** zu finden, und daß dieſer an den beiden Stellen, an denen er vorkommt, nicht von dem Dichter direkt, ſondern durch den Mund auftretender Perſonen genannt wird, dürfte ſich vielleicht noch für die Meyerſche Anſicht anführen laſſen. Der Dichter ließ vielleicht ſeinen Namen ungenannt, um das ganze Verdienſt an der Arbeit auf John of Early zu übertragen, brachte aber, wenn dieſe Vermutung das Richtige trifft, doch ſeinen Namen in einer anſpruchsloſen Form auf die Nachwelt.



Drache, einen bekleideten Menſchen freſſend, einen nackten fliehend (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

Die anglonormanniſche Litteratur war durch die politiſche Trennung Englands von der Normandie einem raſchen Verfall preisgegeben. In einer leidlich korrekten und jedenfalls höchſt gewandten Sprache überſetzte **Bruder Angier**, Subdiakon zu Sankt Frideſwide in Oxford, Gregors Dialoge in Reimpaaren (ſ. die Abbildung, S. 171). Das Werk wurde am 29. November 1212 abgeſchloſſen und iſt uns in der eigenhändigen Niederſchrift des Verfaſſers erhalten. Im Jahre 1214 fügte er, nachdem er inzwiſchen zum Prieſter geweiht worden war, das Leben Gregors nach der lateiniſchen Vita des Johannes Diaconus hinzu.



Der Fang eines Affen mit Stiefeln (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handſchrift vom Jahre 1285, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

Ein anderes anglonormanniſches Werk, mit der Biographie Guillaume le Mareſchals ziemlich gleichzeitig, zwiſchen 1225 und 1231, abgefaßt, iſt als Geſchichtsquelle wichtig: die „**Eroberung Irlands**“. Es erzählt die Ereigniſſe, welche die Beſetzung Irlands durch Heinrich II. (1172) herbeiführten. Dem Gedichte fehlt der Anfang und der Schluß. Da, wo das erhaltene Stück einſetzt — es ſcheint vorher nicht viel zu fehlen — wird uns mitgeteilt, daß der Verfaſſer einen Bericht über die Ereigniſſe von Morice Regan, dem Dolmetſcher Dermods, zu Grunde legt. Da auch von einer ſchriftlichen Quelle die Rede iſt, ſo darf vermutet werden, daß Regan eine „Estorie de Dermod“ in iriſcher Sprache abgefaßt hatte und dem normanniſchen Verfaſſer den Inhalt deutete. Das Gedicht führt die Ereigniſſe nur bis 1176; wahrſcheinlich war die iriſche Faſſung in dieſem Jahr entſtanden. König Dermod, der die Engländer zu Hilfe rief und ſo die Veranlaſſung zur Eroberung Irlands gab, hatte ſeine Tochter Eva mit Richard Strongbow de Clare, Grafen von Pembroke und Striguil, vermählt; Richards Tochter Iſabella heiratete Guillaume le Mareſchal und ſtarb 1220. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß die Chronik im Auftrage von

Guillaumes Kindern geſchrieben iſt, für die kurz vorher auch das Leben ihres Vaters franzöſiſch dargeſtellt worden war.

Dieſes Gedicht von Irlands Eroberung zeigt ſchon mannigfache Verwilderung der Sprache und des Verſes. Die anglonormanniſche Litteratur ſetzt ſich noch bis ins 14. Jahrhundert fort, ohne jedoch etwas von Bedeutung hervorzubringen, ſeitdem der Zuſammenhang mit Frankreich gelöſt iſt. Ein Abenteuerroman, „Guy de Warwick“, etwa aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, hat noch im 15. Jahrhundert in Frankreich eine Proſaauflöſung und in Katalonien eine freie Bearbeitung erfahren, gehört jedoch nach Inhalt und Einkleidung, der Sprache ungeachtet, mehr zur engliſchen Litteratur.

Was ſonſt vorhanden iſt, dient faſt durchaus der Erbauung oder Belehrung. Einen großen Leſerkreis hat **Peter von Peckham** (unweit London in Surrey) mit ſeiner umfangreichen „Lumiere as lais“ (Licht der Laien; ſ. die Abbildung, S. 173) gefunden, der des Honorius von Autun „Elucidarius“ zu Grunde gelegt iſt. Die, wie es ſcheint, beſte Handſchrift könnte ein Autograph des Dichters ſein und die Zeichnung einer Perſon mit der Überſchrift Autor ſein von ihm ſelbſt entworfenes Bildnis darſtellen. Ein anderes Werk dieſer Art, das „Manuel des pechez“ (Handbuch der Sünden) von dem Prieſter **Wilham de Wadington**, erfuhr 1303 eine freie Übertragung ins Engliſche durch Robert Mannyng de Brunne (jetzt Bourn in Lincolnſhire). Wadington ſchreibt ſein Werk zur Inſtruktion der Beichtenden.

Er knüpft ſeine Belehrungen an die zwölf Punkte der Glaubensartikel, die zehn Gebote, die ſieben Todſünden nebſt der Heiligtumsſchändung, die ſieben Sakramente an, um mit einem neu eingeleiteten Abſchnitt über die Beichte zu ſchließen. Das Werk verdankt einen Teil ſeines Erfolges den eingeſtreuten (54) Anekdoten, die Wadington aus verſchiedenen Quellen entnahm. Für uns iſt es hauptſächlich intereſſant durch die Volksſitten und abergläubiſchen Gebräuche, die Wilham erwähnt, um ſie zu bekämpfen. Es ſei unrichtig, daß, beim Nieſen „Nes heil“ (oder „Wes heil?“) zu ſagen, vor Erkrankung ſchütze, daß die Begegnung eines Prieſters dem Jäger das Jagdglück vernichte, daß drei Schweſtern — offenbar Gottheiten der Kelten, die den Parzen der Alten, den Nornen der Germanen entſprechen — an der Wiege des Kindes erſchienen, um ihm ſeine Schickſale vorauszubeſtimmen. In einer längeren Stelle werden die Mirakelſpiele beſprochen. Dagegen erklärt Wilham ausdrücklich, die geheimen Sünden beiſeite laſſen zu wollen, um nicht das Unheil noch zu verſchlimmern. Wilham iſt ein Mann ohne beſondere Begabung, aber von wohlmeinender Geſinnung und von geſundem, hausbackenem Urteil.

Derſelbe Engländer, der das „Manuel des pechez“ ins Engliſche überſetzte, hat auch eine anglonormanniſche Reimchronik übertragen (freilich daneben Wace heranziehend), die des **Pierre de Langtoft**. Der Verfaſſer war Auguſtiner zu Bridlington, wo er eine Pfründe hatte. Langtoft — ſo heißt er offenbar von einem Ort in Yorkſhire — beginnt mit einem Auszug aus Gaufrid und führt ſodann die engliſche Geſchichte bis Edward I. (1307). Er ſchreibt in

---

Übertragung der auf S. 171 ſtehenden Handſchrift:

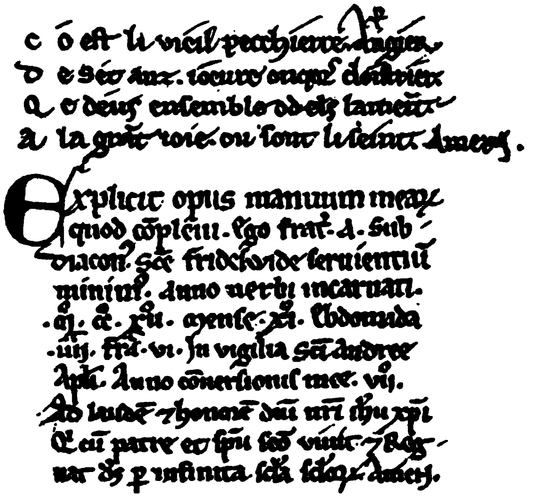
[. . . .] Ço est li vieil pecchierre Angier,
De set anz ioeure onqors cloistrier,
Qe deus ensemble od els l'ameint
A la grant ioie ou sont li seint. AmeN.

Explicit opus manuum mear*um*,
quod compleui ego frat*er* A. subdiacon*us*, *sancte* Frideswide seruientiu*m*
minim*us*, anno uerbi incarnati
. m° . cc° . xɪɪ° . mense . xɪ° . ebdomada
. ɪɪɪɪª . *feria* vɪ . in vigilia *sancti* Andree
apo*sto*li, anno conuersionis mee . vɪɪ.,
ad laude*m* *et* honore*m* d*omi*ni no*st*ri Jh*es*u Christi
qui cu*m* patre et *spiritu* *sancto* viuit *et* regnat de*us* *per* infinita secula seculor*um*. Amen.

[Die Leſer mögen für den Überſetzer beten,]
das iſt der alte Sünder Angier,
erſt ſieben Jahre zählend als Kloſterbruder,
daß ihn Gott mit ihnen führe
zur großen Freude, wo die Heiligen ſind. Amen.
Es ſchließt das Werk meiner Hände,
das ich, Bruder A., Subdiakon, der
geringſte der Diener der heiligen Frideswide,
vollendet habe im Jahre 1212 des fleiſchgewordenen
Wortes im XI. Monat in der IV.
Woche am ſechſten Wochentage am Vorabend
des Apoſtels Sankt Andreas, im ſiebenten
Jahre meiner Bekehrung, zu Lob und Ehre
unſeres Herrn Jeſus Chriſtus, der mit
dem Vater und dem Heiligen Geiſt
lebt und regiert als Gott in Ewigkeit. Amen.

gereimten Alexanderlaiſſen und ſtreut ſpäter auch lyriſche Stücke ein. Seine Chronik hat die größte Wichtigkeit für die jüngſte Zeitgeſchichte (ſeit 1293).

Auch von der **anglonormanniſchen Proſa** verdient einiges Erwähnung. Sehr abenteuerlich und nicht ohne Reiz iſt die Geſchichte des **Fulke Fitz Waryn**, eines Outlaws aus der Zeit des Königs Johan. Gerade in Nordengland ſcheint gegen das Ende des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts die franzöſiſche Sprache mit beſonderem Eifer gepflegt worden zu ſein. Ein Franziskaner **Nicolas Bozon** hat uns außer einer Anzahl religiöſer Gedichte, Legenden und dergleichen auch ein Proſawerk hinterlaſſen, das aus ſogenannten „Predigtmärlein" beſteht, die er wahrſcheinlich aus ſeinen eigenen Predigten allmählich zuſammengeſtellt hat. Er ſchrieb erſt im 14. Jahrhundert, vielleicht erſt nach 1320. Das franzöſiſche Werk, dem die Ehre einer lateiniſchen Überſetzung zu teil wurde, wird in der einen Handſchrift — wir haben zwei — „Metaphorae" betitelt. Dieſer Name iſt recht bezeichnend; denn was Nicolas von Anekdoten, Tierfabeln, wunderbaren Naturkräften auftiſcht, ſoll nicht zur direkten Belehrung dienen, ſondern metaphoriſch auf moraliſche Lehren gedeutet werden, ſo daß der erbauliche Zweck nie aus dem Auge verloren wird. Seine naturhiſtoriſchen Kenntniſſe verdankt Nicolas dem Buche „De proprietatibus rerum" (Über die Eigenſchaften der Dinge) von Bartholomäus Anglicus (Profeſſor in Paris um 1250), das Jahrhunderte hindurch im ganzen Abendland als Lehrbuch gebraucht wurde. Die Quellen für ſeine ſonſtigen Mitteilungen ſind nur zum Teil erſichtlich. Bozon wendet ſich an das niedere Volk, tadelt die Reichen und Mächtigen und preiſt den Wert der Arbeit für den Menſchen. „Kein anderes anglonormanniſches Werk kann uns eine ſo vollſtändige Idee von der volkstümlichen Predigt jener Zeit in England geben" (Paul Meyer).



Der Schluß von Bruder Angiers Überſetzung der Dialoge Gregors. Nach der Handſchrift des Dichters (Oxford 1212), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 169.

Endlich ſei noch **Nicolas Trevet** genannt, der außer einer lateiniſchen Chronik, als Fortſetzung zu der des Wilhelm von Malmesbury (bis 1307), auch eine franzöſiſche Chronik (bis 1334) ſchrieb, aus der Gower und Chaucer den Stoff einer Versnovelle genommen haben. Trevet ſtammte aus Norwich und war der Sohn eines justise en eire (reiſenden Richters). Er ſtudierte in Oxford und Paris und wurde Dominikanerprior in London. Seine Gelehrſamkeit ſtand in ſolchem Anſehen, daß der Papſt ihn von Rom aus mit der Abfaſſung eines lateiniſchen Werkes beauftragte.

Zuletzt blieb das Anglonormanniſche nur noch in Schulbüchern, die das Franzöſiſche dem Anfänger beibringen ſollten — es iſt dies die älteſte Litteratur dieſer Art — und in juriſtiſchen Werken. Die letzteren beſonders hielten bis ins 16. und 17. Jahrhundert an dem wunderlich entſtellten Franzöſiſch feſt, das ſich in England herausgebildet hatte. In anderen als juriſtiſchen Werken dürfte jedoch dieſe Sprache die Erfindung der Buchdruckerkunſt nicht erlebt haben.

2. Die Lyrik.

Da die Vermutung geäußert worden iſt, der Minneſang des Mittelalters ſei in ſeinen Anfängen eine Nachahmung der ſogenannten Vagantenlieder geweſen, müſſen wir auch auf dieſe kurz eingehen.

Aus dem 12. und 13. Jahrhundert iſt eine Litteratur lateiniſcher Geſänge vorhanden, die ſich am beſten mit unſeren Studentenliedern vergleichen laſſen. Ihre Verfaſſer, die in allen Kulturländern jener Zeit anzutreffen ſind, werden als Vaganten oder Goliarden, etwa ſoviel wie verbummelte Studenten, bezeichnet. Die Lieder ſind teils Trinklieder, teils Liebeslieder, zuweilen recht ausgelaſſen, oft von hoher poetiſcher Kraft. Daneben fehlt es nicht an ernſten Gedichten religiöſen, moraliſchen, politiſchen oder ſatiriſchen Inhaltes, die ſich oft Rom und der Kirche gegenüber die heftigſten Ausfälle erlauben. Manche Gedichte miſchen unter das Latein Zeilen in der Volksſprache, andere parodieren geiſtliche Lieder, und 1227 verfügte das Konzil zu Trier, die Prieſter ſollten zu verhindern ſuchen, daß von den Goliarden in der Kirche auf die Melodie des Sanctus oder des Agnus dei weltliche Texte geſungen würden.

Die lateiniſchen Verſe ſind mit Reimen geſchmückt und meiſt rhythmiſch, d. h. nach dem Accent gebildet. Daneben kommen auch gereimte Hexameter und Diſticha vor. Miſchung rhythmiſcher und metriſcher Verſe findet ſich nur ſelten. Die beliebteſte Strophenform nennt man die Vagantenſtrophe: es iſt die Form des von den Studenten noch heute geſungenen Liedes „Meum est propositum in taberna mori“ (Es iſt mein Vorſatz, in der Schenke zu ſterben) aus Golias’ „Beichte“, die von einem Deutſchen verfaßt zu ſein ſcheint.

Als die älteſten rhythmiſchen Gedichte der Gattung kann man diejenigen des Hilarius anſehen, der Abailards Vorleſungen beſucht hatte. Es ſind Minnelieder, Loblieder auf einzelne Perſonen und auf das Kloſter Chalautre (bei Provins).

Unter den Gedichten ſind zwei ſehr merkwürdig: das eine bezieht ſich auf einen Streitfall zwiſchen Abailard und ſeinen Schülern, infolgedeſſen ſich die Studenten von Paraclit nach Quincey entfernen wollten (um 1125). Hilarius bittet den Gelehrten, die Vorleſungen wieder aufzunehmen und auf das Wort eines elenden Dieners, das zwiſchen Lehrer und Schüler Zwietracht geſät hatte, nicht ſo viel zu geben. Jede Strophe zeigt vier gereimte Zehnſilbler und den Refrain „Tort a vers nos li mestre“ (Unrecht hat gegen uns der Meiſter). Dieſes Gedicht iſt von Hilarius ſelbſt nachgeahmt worden in einem Gedicht auf einen Lehrer, Namens Papa, mit dem Refrain „Tort a qui ne li dune“ (Unrecht hat, wer ihm nicht gibt). Der Doppelſinn, den die von Papa ausgeſagten Sätze haben, die ſich zugleich auf den Papſt beziehen können, nähert dieſes Lied ſchon ganz der ſpäteren Vagantenpoeſie, die auch durch eine Parodie mit dem Refrain „Tort a vers mei ma dama“ (Unrecht hat gegen mich meine Dame) die Berühmtheit jens Liedes von Hilarius bezeugt.

Auch der Ausdruck Goliarden iſt wahrſcheinlich unter den Schülern Abailards aufgekommen. Bernhard von Clairvaux vergleicht in einem Brief an Innocenz II. den von ihm befehdeten Abailard mit Golias (Goliath), und es liegt nahe, zu vermuten, daß die Schüler des geliebten Lehrers ſich ſelbſt dieſe Benennung beigelegt haben. Erſt ſpäter verfiel man

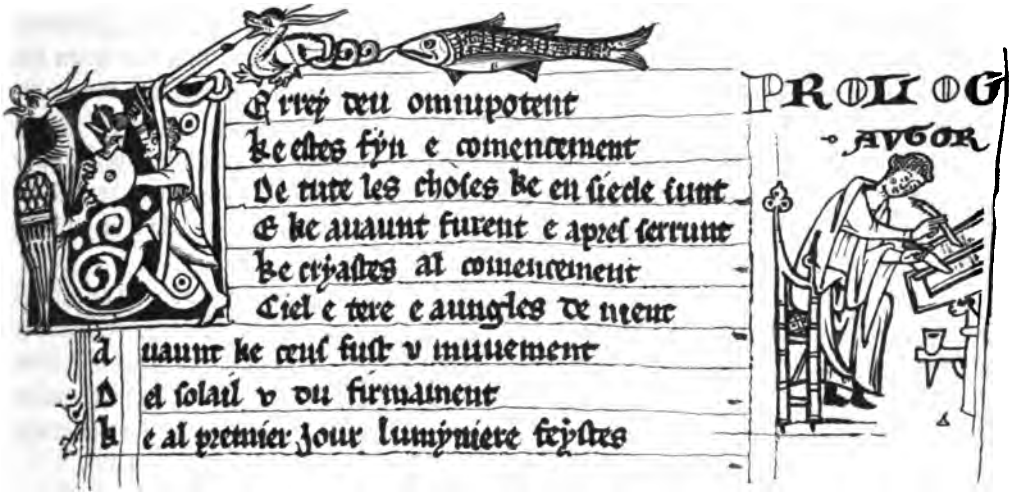
---

Übertragung der auf Seite 173 ſtehenden Handſchrift:

UErrey deu omnipotent,	PROLOG[E]	Wahrer, allmächtiger Gott,	Vorwort
Ke estes fyn e comencement	AUTOR	der du Ende und Anfang biſt	Verfaſſer
De tute les choses ke en siecle sunt		von allen Sachen, die in der Welt ſind,	
E ke auaunt furent e aprés serrunt,		und die ehedem waren und ſpäter ſein werden,	
Ke cryastes al comencement		der du ſchufeſt im Anbeginn	
Ciel e tere e aungles de nient,		Himmel und Erde und Engel aus nichts,	
Auaunt ke ceus fust v muuement		bevor der Himmel war und Bewegung	
Del solail v du firmament,		der Sonne und des Firmaments,	
Ke al premier jour lumyniere feystes [. . .]		der du am erſten Tage das Licht erſchufſt [. . .]	

darauf, derartige Gedichte einem Biſchof Golias zuzuſchreiben und deſſen Namen mit dem lateiniſchen Worte gula (Kehle, im Sinne von Schlemmer) in Verbindung zu bringen. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß die Vagantenpoeſie von der Univerſität Paris ausgegangen iſt, die ſchon damals eine ganz internationale war und leicht den Anſtoß zur Verbreitung dieſer Geſänge in andere Länder geben konnte.

Nicht viel ſpäter als Hilarius dichtete Hugo, genannt lo Primat. Er war 1142 Student in Paris und dozierte ſchon 1150 in Orléans, wo er den lateiniſchen Schriftſteller Matthäus von Vendôme zu ſeinen Hörern zählte. Manche Schwänke wurden von ihm erzählt, z. B. daß er beim Singen in der Kirche die Hälfte des Mundes zukniff und mit der anderen Hälfte ſang, und als man ihn nach dem Grunde dieſes Benehmens fragte, antwortete: ſo lange er nur die halbe Pfründe habe, brauche er auch nur mit halbem Munde zu ſingen. In einem witzigen Gedichte ſoll er ſich an Papſt Lucius III. gerächt haben, der ihm eine Pfründe verweigerte, in dem er den Papſt mit einem Hecht (lat. lucius) verglich. Einem Kardinal, dem er zwölf Brote ſchenken wollte, und der nur elf erhielt, ſoll er ein Diſtichon geſandt haben, das überſetzt etwa lautet:


PROLOG
AVTOR

Der Anfang der „Lumiere as Lais“ von Peter von Peckham. Nach der in Newark (Surrey) begonnenen, 1268 in Oxford beendigten Handſchrift der Kathedralbibliothek zu York, wiedergegeben in den „Facſimiles“ der „Ecole des chartes“ (Nr. 320). Vgl. Text, S. 170.

Verachte meine Gabe nicht,
Wenn ein Apoſtel auch gebricht.
Iſt er gemauſt, was thut das?
Es fehlt ja bloß der Judas!

Manche Gedichte gehen unter dem Namen Walther Maps (vgl. S. 161), der auch in Paris ſtudiert hatte. Andere hat Serlo von Wilton verfaßt, der infolge einer höchſt wunderlichen Viſion fromm wurde und ſich dann der ernſten religiöſen Dichtung in metriſcher Form zuwandte. Gegen 1171 wurde er Abt von l'Aumône bei Pontoiſe und lehrte 1181 Logik in Paris. Auch der Kanzler von Notre Dame, Philippe de Grève (geſt. 1236), der Gönner des franzöſiſchen Dichters Henri d'Andeli, iſt hier zu nennen. Er, der ſich 1219 in Rom gegenüber einer ſchweren Anklage rechtfertigen mußte, hat unter ſeinen lateiniſchen Gedichten auch ſolche, in denen er die Ungerechtigkeit und Käuflichkeit der Kurie brandmarkt; er wird auch als franzöſiſcher

Dichter genannt. Die meiſten Vagantenlieder ſind anonym oder, was auf dasſelbe hinausläuft, ſtehen bald unter dieſem, bald unter jenem Autornamen in den Handſchriften.

Faſſen wir nun die Frage nach dem Einfluß dieſer Lieder auf die Entwickelung des Minneſanges ins Auge, ſo iſt ein ſolcher in Frankreich nicht nachzuweiſen; wohl aber ſieht man in manchen Vagantenliedern deutliche Spuren der Nachahmung franzöſiſcher Gedichte. Paſtorelenartige Liebesabenteuer ſind in ihnen nicht ſelten dargeſtellt, und Refrains, die in franzöſiſchen Worten oder gerade in Frankreich beliebten Schallnachahmungen beſtehen, verraten dieſen Einfluß der nationalen Litteratur. Leider läßt ſich der Anteil der einzelnen Länder nicht mit Sicherheit unterſcheiden, und die Vermeidung des Hiatus und die freie Behandlung des Auftakts bilden keine ſicheren Kriterien für franzöſiſche Autorſchaft.

Der altfranzöſiſche Minneſang beginnt erſt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und teilt ſich ſehr bald in zwei Ströme, die nebeneinander hergehen, und von denen ſich der eine auf Einwirkung der Troubadourdichtung zurückführen läßt, während der andere die heimiſche Volkspoeſie zum Ausgang nimmt. Als Kennzeichen dieſes Anſchluſſes an die Volkspoeſie iſt der mehrzeilige Refrain anzuſehen, der, wie es ſcheint, von den provenzaliſchen Kunſtdichtern mit Abſicht verſchmäht wurde, während die Franzoſen ihn mit Vorliebe anwenden. Doch zeigen die provenzaliſchen Albas und Tanzlieder, daß er auch dem Süden nicht ungeläufig war (vgl. S. 69).

Eine im Norden einheimiſche Gattung iſt die **Rotrowenge** (oder **Rotrouenge**, vgl. S. 134). Sie iſt ein Gedicht ernſten Inhaltes, mit mehrzeiligem Refrain hinter jeder Strophe und von unbeſtimmter Strophenzahl, ihr Begriff alſo wenig feſt; auch kann der Refrain fehlen. Die Benennung iſt offenbar von dem Namen Rotrou herzuleiten, der ſeit dem 10. Jahrhundert in der Familie der Grafen von Perche vorkam. Auf einen Grafen Rotrou dürfte ſich das älteſte Gedicht dieſer Art bezogen haben. Der Name tritt ſchon in Waces „Brut“ (1155) auf.

Als Beiſpiel ſtehe hier die Überſetzung eines Liedes, in dem ein junges Mädchen der Sehnſucht nach dem im Heiligen Lande weilenden Geliebten Ausdruck gibt. Das Lied iſt auch in ſeiner Sprache ſo altertümlich, daß es noch in die Zeit des zweiten Kreuzzuges gehören könnte. Es handelt ſich nicht, wie bei den Troubadours und ihren Nachahmern, um ein Liebesverhältnis einer verheirateten Frau, ſondern um eine natürliche, menſchlich reine Liebe zwiſchen zwei jungen Leuten, die in Herzenstönen von ergreifender Wahrheit und rührender Innigkeit aus der Seele des Mädchens hervorbricht.

Troſt zu ſuchen, will ich ſingen,
Mich vom Kummer zu befrein.
Faſt will mich's von Sinnen bringen,
Trag' ich's ſtill für mich allein.
Ach, noch keinen ſah ich kehren
Aus dem Lande fremd und wild,
Wo der weilt, von dem zu hören
Schon mein Herz mit Wonne füllt.

Refrain:
Wär' mein Pilger erſt geborgen!
Gott woll' ihm zur Seite ſtehn.
Meine Seele ſchwebt in Sorgen,
Grauſam iſt der Sarazen!

Bis das Jahr dahingeflogen,
Trag' ich willig mein Geſchick.
Der als Pilger fortgezogen,
Führe Gott ihn mir zurück!
Wollen auch die Eltern geben
Einem andern meine Hand,
Ihm allein gehört mein Leben,
Ihm mein Hoffen unverwandt.

Drum voll Gram bin ich und Trauer,
Daß er ſich von mir entfernt.
Oft geht über mich ein Schauer,
Lachen hab' ich längſt verlernt.
Er iſt ſchön, und ich bin minnig,
Iſt dir's, lieber Gott, nicht leid,
Die ſich lieben, ach! ſo innig,
Daß du ſie getrennt ſo weit?

Feſt vertrau' ich ſeiner Treue.
Mich beſeelt's mit Zuverſicht,
Atm' ich aus des Morgens Bläue
Lüfte, wehend lind und licht,
Und mir iſt, wenn ich im Harme
Sehnſuchtsvoll gen Oſten ſchau',
Daß ich fühl' des Liebſten Arme
Unter meinem Mantel grau.

Konnt' zum Abſchied nicht ihm nahen,
Konnt' ihm geben kein Geleit!
Nur ſein Hemdlein, zum Umfahen
Sandt' er mir's in Zärtlichkeit.
Und ergreift mich nun das Sehnen
Nachts, das mich nicht ſchlafen läßt,
Herz' und küſſ' ich's unter Thränen,
Drück's an meinen Buſen feſt.

Refrain:

Wär' mein Pilger erſt geborgen!
Gott woll' ihm zur Seite ſtehn.
Meine Seele ſchwebt in Sorgen,
Grauſam iſt der Sarazen!

Das **Kreuzlied** (vgl. S. 68) war ſchon zur Zeit des erſten Kreuzzuges vertreten. Leider iſt ein damals in ganz Europa berühmtes franzöſiſches Kreuzlied nicht auf uns gekommen. Es wurde von ſeinem Refrain Outree genannt, d. h. (die Fahrt iſt) überſtanden. Zur Teilnahme am zweiten Kreuzzuge, den Ludwig ſchon angetreten hat (1147), fordert ein Lied in ſechs Strophen auf. Es hat einen vierzeiligen Refrain, der hier an die erſte Strophe angereimt iſt, aber auch hinter den übrigen wiederholt wird.

Wer jetzt mit Ludwig zieht ins Feld,
Der fürchte nicht der Hölle Pein.
Denn zu den Engeln wird geſellt
Im Himmel ſeine Seele ſein.

Ein anderes Gedicht (Parti de male a bien aturné, Des Böſen ledig und dem Heile zugewendet), das man auf denſelben Kreuzzug beziehen wollte, geht wohl erſt auf den folgenden, da ſeine ſechs Strophen durchgereimt ſind und darin provenzaliſchen Einfluß verraten.

Aus der Ballete (vgl. S. 12) hat ſich das **Roondet** abgezweigt, und zwar aus der zweiten Form mit innerem Refrain. Es entſpricht dem vorausgeſchickten Refrain nebſt der erſten Strophe. Seine Beziehung zum Reigentanz verrät noch der häufige Name roondet de carole (Tanz-Rundlied); erſt ſpäter wird dafür roondel (rondel, jetzt rondeau oder triolet) gebraucht. Die beiden Refrainzeilen im Anfange geben die Reime der Strophe an. Als Beiſpiel ſtehe hier ein Roondet Adams de le Hale. Es iſt dies die beliebteſte Form; Modifikationen, die das Roondet zuließ, dürfen hier beiſeite bleiben.

Daß mir bald Erhörung werde,
Kündet ſüßer Blicke Schein.
Schütze Gott ſie vor Gefährde!
Daß mir bald Erhörung werde!
Keine von den Frau'n der Erde
Könnte wonneſamer ſein.
Daß mir bald Erhörung werde,
Kündet ſüßer Blicke Schein.

Von zahlreichen **Tanzliedern** ſind uns nur die Refrains erhalten. Dieſe ſind teils in längere Romane eingelegt (z. B. in „Guillaume de Dole“, den „Veilchenroman“, „Renart le Nouvel“), was im 13. Jahrhundert mehr und mehr beliebt wurde, teils in lyriſchen Gedichten dem Strophenſchluß angehängt, und zwar ſo, daß jede Strophe einen anderen Refrain zeigt. Mit dem Inhalte der Strophe ſtehen dieſe Refrains kaum in Zuſammenhang und ſtimmen auch untereinander, obwohl ſie am Schluſſe gleichlautender Strophen ſtehen, in ihrem metriſchen Bau nicht überein. Nur die wenigſten dieſer Refrains können wir noch in den zugehörigen Liedern, Balleten oder Roondets, nachweiſen, da uns weit mehr iſolierte Refrains als ganze Lieder erhalten ſind. Die Refrains waren, eben weil ſie von ſämtlichen Tanzenden geſungen wurden, bekannter als die nur vom Vorſänger geſungenen Texte.

Auch in der **Paſtorele** (vgl. S. 13 und 69) war der Refrain üblich. Während eine Paſtorele (von Jehan Bodel, vgl. S. 29) vom Jahre 1199 nur den Ausruf „Dorenlot aé“

und eine andere, etwa gleichzeitige (von Jehan de Brienne), nur als am Schluſſe der Strophen als Refrain zeigt, ſind die meiſten Paſtorelen des 13. Jahrhunderts mit längeren Refrains verſehen. In ſolchen unmittelbaren Gefühlsausbrüchen oder den Lauf eines muſikaliſchen Inſtrumentes nachahmenden ſinnloſen Silben iſt der Urſprung des Refrains zu erblicken; das Wort bedeutete urſprünglich ſoviel wie muſikaliſche Verzierung und hat erſt ſpäter die heutige Bedeutung angenommen. So ſind auch das dorelot und die vadurie Gattungen, die nach dem in ihnen angewandten Refrain (dorelot oder vadu) benannt ſind. Auch dieſe Vorliebe für den Refrain zeigt uns, daß die franzöſiſche Kunſtdichtung des 13. Jahrhunderts neben der provenzaliſchen Dichtung das heimiſche Volkslied nachahmte. Der Schäfer und die Schäferin erhalten die ſtereotypen Namen Robert (Robin) und Marie, die ſchon bei Bodel (vgl. S. 29) vorkommen. Die Schäferin ſcheint urſprünglich Aelis geheißen zu haben.

Die litterariſchen Beziehungen zwiſchen dem Norden und dem Süden waren früh vorhanden und waren wechſelſeitige. Man hat oft die Vermählung König Roberts mit Conſtanze von Toulouſe 998, die Provenzalen an den franzöſiſchen Hof führte, erwähnt. Auch die Angabe des Rolandsliedes (V. 3796): „Die von Auvergne ſind die höfiſchſten“, deutet darauf hin, daß die Kultur des Südens vom Norden früh als eine überlegene empfunden wurde. Schon im 12. Jahrhundert haben nicht nur Provenzalen gern die Höfe des Nordens, ſondern auch Franzoſen gern die Höfe des Südens beſucht. Wir dürfen auch vermuten, daß die Vermählung Eleonoras mit Ludwig VII. (1137) für die Litteratur weittragende Folgen gehabt hat; doch hat ſich dieſer Einfluß im Norden erſt allmählich geltend gemacht, und erſt von etwa 1160 an finden wir franzöſiſche Minnelieder, die den provenzaliſchen nachgeahmt ſind. Ein Kennzeichen dieſer Nachahmung iſt die Durchreimung: die Franzoſen ließen urſprünglich den Reim von Strophe zu Strophe wechſeln oder banden nur je zwei Strophen aneinander. Auch die Gliederung der Strophe in einen Aufgeſang aus zwei gleichen Teilen (gewöhnlich abab), auf den gewöhnlich ein längerer Abgeſang folgt, wird auf provenzaliſchen Einfluß zurückgeführt.

Die Einwirkung der provenzaliſchen Vorbilder zeigt ſich in vielen Zügen der höfiſchen Minnepoeſie der Franzoſen. Hier wie dort ſchildert der Dichter die Folgen der Verliebtheit, unter denen er zu leiden hat, in den düſterſten Farben. Hier wie dort werden der Geliebten alle weiblichen Vorzüge des Körpers und des Geiſtes zugeſchrieben. Das Verhältnis des Dichters zu ihr wird hier wie dort als das des Vaſallen zum Lehnsherrn hingeſtellt. Die Minne — amor iſt im Franzöſiſchen weiblich — wird hier wie dort gern als Königin geſchildert oder direkt angeredet. Nur ſelten kommt der Gott Amor vor, der offenbar aus der Lektüre lateiniſcher Klaſſiker ſtammt.

Unter den Gedichtgattungen, in denen die Franzoſen Nachahmer der Provenzalen waren, ſteht die Kanzone (vgl. S. 67) im Vordergrunde, das Descort (vgl. S. 69) wurde ebenfalls nach Frankreich eingeführt, und auch die Tenzone (jeu parti; vgl. S. 68) fand im Norden Nachahmung. Für ihre Serventois (vgl. S. 67) haben Franzoſen mehrfach Melodie und Strophenform eines provenzaliſchen Gedichtes zu Grunde gelegt; doch iſt es fraglich, ob der ganzen Gattung deshalb provenzaliſche Heimat zugeſchrieben werden darf. Das Serventois wird im Norden ſchon im Fablel „Richeut“ (1159) und in Waces „Rou“ erwähnt, muß alſo auch da ſchon früh eine Pflege gefunden haben, doch ſind uns, vom Kreuzlied abgeſehen, ſo alte Dichtungen dieſer Art nicht erhalten.

Dieſe Einwirkung des Südens auf den Norden iſt nicht ohne Rückſchlag geblieben: auch der Norden hat den Süden ſein litterariſches Übergewicht fühlen laſſen. Wir finden im Süden die Rotrowenge, die Eſtampie, das Roondet. Aus Rotrowenge haben die Provenzalen im 13. Jahrhundert retroencha (retroensa) gemacht. Die Eſtampie (provenzal. estampida) iſt ein Tanzlied, das den gleichnamigen Tanz begleitete, und beſteht in der Regel aus fünf Strophen, deren ſehr kurze, mit längeren untermiſchte Verſe meiſt ſchweifreimartig geordnet ſind (aab oder aaab). Der Tanz verdankt ſeinen Namen dem deutſchen „ſtampfen", daher man auch ſagte: die estampie ſchlagen (battre). Das Roondet oder Roondel endlich war den Provenzalen in Wahrheit ſchon von alters her, aber unter dem Namen balada bekannt; darin jedoch, daß ſie die Lieder dieſer Art im 14. Jahrhundert mit redondel bezeichnen, zeigt ſich wiederum eine Einwirkung des Nordens.

Ähnlich iſt es mit der Paſtorele ergangen. Seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts hat die franzöſiſche Paſtorele einen ſtarken Einfluß auf die provenzaliſche ausgeübt. Die Provenzalen nahmen den ſtereotypen Schäfernamen Robert oder Robin herüber und ahmten Motive der franzöſiſchen Dichter nach. Hier hat alſo die franzöſiſche Poeſie einen Teil des Gebietes zurückerobert, welches die provenzaliſche ihr abgewonnen hatte.

Unter den franzöſiſchen Minneſängern ſind auch manche, die in der politiſchen Geſchichte eine Rolle geſpielt haben, über deren Leben wir daher genauer unterrichtet ſind. Zu den älteſten unter ihnen gehört Chriſtian von Troyes (vgl. S. 137). Nur drei Gedichte können ihm mit einiger Sicherheit zugeſchrieben werden, von denen eins in der Überlieferung entſtellt ſcheint.

In dem zweiten, das mehrere Handſchriften Chriſtian abſprechen, um es Gace Brulé zuzuſchreiben, findet man die Spitzfindigkeiten der Troubadours. Minne hat ihn zwar ſich ſelbſt entfremdet, will ihn aber auch nicht als den ihren behalten. Er hat alſo Grund zur Beſchwerde, da ſie die Treuloſen ans Ziel gelangen läßt und ihn, den treu Liebenden, hintergeht. Doch handelt Minne aus Klugheit ſo, wenn ſie ihre Feinde an ſich feſſelt; denn ihre eigenen Leute kann ſie nicht einbüßen, „und ich, der ich mich von der Schönen, zu der ich flehe, nicht losſagen kann, ſende ihr mein Herz, das ihr Eigen iſt. Zwar trank ich nicht von dem Zaubertranke des Triſtan; allein treues Herz und gute Geſinnung läßt mich ſtärker lieben als ihn ... Mein Herz, biſt du meiner Dame nicht genehm, ſo wirſt du ſie doch nicht verlaſſen, ſondern beſtändig von ihr abhängig bleiben. Und verliere nicht den Mut, wenn du harren mußt! Glück wird ſüßer durch Harren, und je länger du es erſehnt haben wirſt, um ſo ſüßer wird es ſein, wenn du es koſteſt."

In dem dritten nennt er ſich den Streiter der Minne, die ihn gleichwohl befehdet. Er iſt bereit, ohne Lohn und ohne Zaudern gegen jeden, der ihn um der Minne willen angreift, den Kampf aufzunehmen. Keiner, der nicht höfiſch und weiſe iſt, kann etwas von Minne lernen. Doch ſo iſt der Brauch, dem keiner ſich entziehen kann, daß ſie den Eintritt in ihren Bereich verkaufen will. Und welches iſt der Eintrittspreis? Vernunft muß der Liebende hingeben und Anſtand als Pfand ſetzen.

Auch dieſe didaktiſchen Wendungen erinnern an die Troubadours, beſonders an Marcabru. Welcher Dame Chriſtians Huldigungen galten, darüber wiſſen wir leider nichts.

Chriſtian hebt gleich von der Minne an; andere Dichter, wie Moriz von Craon, beginnen mit einer Frühlingsſchilderung, die bei ſpäteren Dichtern verpönt war. Von Moriz haben wir nur ein Minnelied; doch war ſein Name weithin bekannt, wie die altdeutſche Novelle aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts beweiſt, die von ſeinem abenteuerlichen Liebeswerben um die Gräfin von Beaumont (bei Craon in Anjou) erzählt. Moriz genoß das Vertrauen ſeines Lehnsherrn Heinrichs II. von England, machte den dritten Kreuzzug mit und ſtarb 1196 zu Craon. Auch von einem ſeiner Söhne haben wir ein Minnelied, worin er ſagt, er habe die Sangesgabe als Erbe ſeiner Vorfahren erhalten.

Wie Chriſtian, ſo wurde auch Gautier von Épinal (Departement Vosges) von Philipp von Flandern und Elſaß beſchützt.

Dieſer Dichter klagt in den Liedern, die er vor und nach dem dritten Kreuzzuge verfaßte, über die Sprödigkeit ſeiner Dame, verſichert ſie ſeiner unwandelbaren Treue und flicht zuweilen auch Gedanken ein, die wenigſtens für Nordfrankreich zu ſeiner Zeit noch für originell gelten dürfen. Er wünſcht, Amor möge auch ſie einmal die Leiden ſchmecken laſſen, die er gekoſtet habe, dann werde ſie wohl gegen ihn minder hartherzig ſein. Wenn er nur ihrer fröhlichen Augen und ihres ſüßen Blickes gedenke, wandle ſich für ihn Schmerz und Kummer, ſo heftig er ſei, in Frohſinn um. Tief und zart empfunden iſt eines ſeiner Lieder, das er einer Frau in den Mund gelegt hat, die ſich während des dritten Kreuzzuges nach ihrem fernen Geliebten ſehnt, und das wohl nicht ganz zufällig an ein Gedicht Marcabrus (vgl. S. 61) anklingt, das ein Fräulein in gleicher Lage während des zweiten Kreuzzuges ſchildert.

Die beiden Gedichte, die uns unter dem Namen des Huon von Oiſy (bei Cambrai) erhalten ſind, gehören nicht zu den Minneliedern, doch dürfen wir glauben, daß er auch ſolche verfaßt hat, da ein anderer Minneſänger, ſein Verwandter Cuenon, ihn ſeinen Lehrer nennt. Huon III. war ein mächtiger Lehnsträger, ein Nachkomme des in den „Lothringern" gefeierten Fromont de Lens. Da er 1189 ſtarb, gehört er zu den älteſten Lyrikern. In dem einen Gedicht ſchildert er ein Damenturnier zu Lagny (bei Meaux), an dem verſchiedene Damen aus dem hohen Adel teilnehmen, ſo Marguerite von Blois, eine Nichte Ludwigs VII. Von dem anderen wird ſogleich bei Cuenon die Rede ſein.

Mit der einzigen Tochter der Marguerite von Blois verheiratete ſich 1192 Graf Otto II. von Burgund, der Sohn Kaiſer Friedrichs I. Otto (geſt. 1200) war Beſchützer eines Dichters aus dem hohen Norden, Gautiers (oder Gontiers), aus der Stadt Soignies im belgiſchen Hennegau, eines Dichters, deſſen Lieder durch ihren ſchlichten, natürlichen Ausdruck, der zuweilen an Bernhard von Ventadour (vgl. S. 62) erinnert, einen hohen Reiz beſitzen und den Einfluß des Volksliedes verraten; ja Gautier war vielleicht der erſte Dichter, der ſich im Minneliede mit Abſicht dieſem Einfluß hingab. In den meiſten ſeiner Gedichte verwendet er einen ein- oder mehrzeiligen Refrain, der gewöhnlich am Schluß der Strophen ſteht, nur einmal in die Mitte der Strophe geſetzt iſt. Fünf dieſer Refrainlieder hat er ausdrücklich als rotrouenges bezeichnet.

Originell iſt ein Gedicht, in dem er ſich über das allzu große Entgegenkommen einer Dame beklagt; er läßt ihr ſagen, ein Schloß habe geringen Wert, das der Feind im erſten Anſturm einnehmen könne. Ein anderes enthält Klagen über die zunehmende Taubheit der Welt; die Liebe thut keine Wunder mehr, und der Lärm der Turniere iſt verſtummt. In einem Gedicht wirft er die Frage auf, ob es beſſer ſei, ein Fräulein oder eine Frau zu lieben; er entſcheidet ſich für die Frau. In zwei Gedichten ſpricht er die Abſicht aus, nach Paläſtina zu ziehen. Wir wiſſen aber nicht, ob er dort geweſen iſt.

Der ſchon oben erwähnte Cuenon von Béthune (oft auch Quenes genannt, wie die Nominativform des Namens lautet, der vom deutſchen Kuono abzuleiten iſt) ſtammte aus einer hochſtehenden Familie. Er war der fünfte Sohn Roberts V. von Béthune, Schirmvogts von Arras, wie ſtets der älteſte Sohn der Familie genannt wurde, und der Alix von Saint-Pol. Durch ſeine Großmutter Clémence d'Oiſy war er mit dem Dichter Huon d'Oiſy und mit den Grafen vom Hennegau verwandt. Um 1180 iſt er ſchon als Dichter bekannt. Aus einem Lied erfahren wir, daß er am Königshof in Paris geweſen war (vielleicht bei der Vermählung Philipp Auguſts mit Iſabella vom Hennegau im Jahre 1180), und daß ihn die Königin-Mutter (Alix von Champagne), ihr Sohn und die Gräfin (Marie) von Champagne aufgefordert hatten, eines ſeiner Lieder zu ſingen. Dabei fiel dem hohen Publikum die picardiſche Ausſprache des Sängers unangenehm auf, und Cuenon fühlte ſich durch den Tadel ſehr verletzt. „Iſt auch", ſagte er, „meine Ausſprache nicht franzöſiſch, ſo kann man ſie doch auf franzöſiſch wohl verſtehen, und es iſt nicht fein, mich deswegen zu tadeln, wenn ich Worte aus Artois geſagt habe, denn ich bin nicht in Pontoiſe aufgewachſen." Man hat aus dieſem Liede ſchließen wollen, die von ihm beſungene Dame ſei die Gräfin von Champagne geweſen; doch geht dies aus den Worten durchaus nicht hervor: die von Cuenon geliebte Dame, „die ihn verriet, nachdem ſie ihn nach Syrien geſchickt hatte", iſt uns vielmehr unbekannt. Die letztere Andeutung bezieht ſich auf den dritten Kreuzzug, den Cuenon mitmachte. Eine ganz hervorragende Stellung nahm er ſodann im vierten Kreuzzug ein, zu deſſen Führern er von Anfang an gehörte. Vilehardoin erwähnt ihn häufig in ſeiner Chronik und nennt ihn einen tüchtigen und klugen Ritter, dazu „ſehr eloquent“. Cuenon wurde denn auch oft zu ehrenvollen und ſchwierigen Miſſionen benutzt. Als ſein Verwandter Baldewin Kaiſer von Konſtantinopel wurde (1204), erhielt er den Poſten des Protobeſtiarios (Reichskämmerers) und führte verſchiedene militäriſche Expeditionen aus. Auch Baldewins Nachfolger Heinrich übertrug ihm 1207 zur Verwaltung (und ſpäter als Lehen) Adrianopel und beehrte ihn in wichtigen Angelegenheiten mit ſeinem Vertrauen. Heinrich ſtarb 1216, und ſein Nachfolger Peter wurde von Laskaris gefangen genommen. Während Peters Frau, Yolant von Flandern, die Regierung führte, ſtand ihr Cuenon als Seneſchal zur Seite, und als ſie ſtarb (Auguſt 1219), wurde er zum Regenten des Reiches eingeſetzt. Wahrſcheinlich iſt er am 17. Dezember 1219 geſtorben.

Wir haben von Cuenon zehn Gedichte, acht Minnelieder und zwei Kreuzlieder. In jenen iſt er anfangs äußerſt ſchüchtern und wagt der Geliebten nicht einmal ſeine Liebe zu geſtehen. Dann aber beſchließt er, ſie um Gegenliebe zu bitten, und in vier weiteren Liedern beklagt er ſich bitter über ihre Untreue, deren ſie ſich wohl während ſeiner Abweſenheit im dritten Kreuzzuge ſchuldig gemacht hatte. Er wendet ſich einer neuen Geliebten zu und iſt, wenn wir ein nicht vor 1192 verfaßtes Lied auf dieſe beziehen dürfen, auch von dieſer kalt behandelt worden. Die Kreuzlieder rühren aus den Jahren 1187—1189 her. Das eine, mit Recht berühmt, in Zehnſilblern abgefaßt, ſtellt den Schmerz über die Trennung von der Geliebten gegenüber der kriegeriſchen und chriſtlichen Begeiſterung in den Hintergrund und erklärt jeden für ehrlos, der ſich ohne genügende Entſchuldigung von der Kreuzfahrt ausſchließen wolle. Das andere enthält einen heftigen Ausfall gegen die Großen, welche das Kreuz nur nehmen, um einen Vorwand zur Brandſchatzung ihrer Unterthanen zu haben.

Wahrſcheinlich kehrte Cuenon ſchon 1191 mit König Philipp nach Frankreich zurück und wurde von einem anderen Sänger in den beleidigendſten Ausdrücken angegriffen; er kehre gegen Gottes Willen heim, man müſſe „Pfui!“ über ihn rufen; Gott werde ihn einſt im Stiche laſſen, da er Gott im Stiche gelaſſen habe. Um den Hohn zu verſchärfen, hat der Verfaſſer dieſes Liedes die Ausdrücke von Cuenons Kreuzliedern mehrfach wörtlich aufgenommen, um ſie gegen dieſen auszumünzen. Nach den Handſchriften wäre dieſes heftige Lied von Huon d'Oiſy verfaßt, den Cuenon in dem zweiten Kreuzlied ſeinen Meiſter im Dichten nennt. Da aber Huon bereits 1189 ſtarb und Cuenon mit Philipp erſt 1191 zurückkehrte, iſt die Zuteilung der Verſe an Huon offenbar irrig.

Bei aller Unmittelbarkeit, mit der Cuenon ſeine Stimmungen äußert, iſt doch der Einfluß der Provenzalen unverkennbar. In zweien ſeiner Gedichte hat er die Form von Liedern Bertrans de Born nachgeahmt, und wahrſcheinlich iſt ein Sirventes des Troubadours Cairel Cuenon gewidmet. Auch Cuenons Bruder Guillaume machte den Kreuzzug mit, ſchloß ſich jedoch 1205 denen an, welche von Konſtantinopel nach Frankreich zurückkehrten. Wir haben von ihm zwei religiöſe Gedichte, darunter ein Kreuzlied.

Auch Guiot von Provins, der in Arles ſtudiert hatte und 1184 das große Feſt Kaiſer Friedrichs in Mainz beſuchte, das zur Erteilung der Ritterwürde an des Kaiſers älteſten Sohn Heinrich veranſtaltet worden war, hat eine Zeitlang dem Minneſang gehuldigt; wir kennen ihn aber hauptſächlich aus einer Satire auf die verſchiedenen Berufsarten, einer ſogenannten Bible, die er im erſten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts verfaßt zu haben ſcheint, nachdem er ſich in ein Kloſter des Ordens von Cluny zurückgezogen hatte.

Unter den Teilnehmern am vierten Kreuzzuge befanden ſich auch, nach der Angabe Vilehardoins, die Herren Hugue de Berzé, Vater und Sohn. Für uns hat hier der Sohn, der ſich als Dichter hervorgethan hat, größeres Intereſſe. Er war gleichfalls Ritter und nannte ſich wohl nach der gewaltigen Burg Berzé-le-Châtel bei Mâcon, die noch heute in ihren Ruinen Eindruck macht. Er mag gegen 1170 geboren worden ſein. Für ſeine erſten Werke dürfen wir ſeine lyriſchen Gedichte anſehen, deren uns fünf erhalten ſind. Vier davon, in franciſcher Sprache gedichtet, alſo nicht in der burgundiſchen Mundart, die in der Heimat des Sängers geſprochen wurde, ſind Minnelieder, die ſich in den gewohnten Wendungen der Troubadourpoeſie bewegen und keine beſondere Beachtung verdienen. Dagegen wurde das fünfte Lied ſchon von den Zeitgenoſſen weit höher geſchätzt, das Lied, worin er beim Auszug in das Heilige Land von der Geliebten rührenden Abſchied nimmt und das zwieſpältige Gefühl, das ihn zu ihr und ſtärker doch noch zu der Kreuzfahrt hindrängt, zum Ausdruck bringt.

Nachdem dann der Dichter mit ſeinem Vater das Kreuz genommen hatte, richtete er etwa im Mai 1201 an den Markgrafen von Monferrat und an deſſen Schützling, den Troubadour Folquet von Romans, die ihm beide befreundet waren, die Aufforderung, ſich ihm anzuſchließen. Aber nur der Markgraf folgte, und es gelang ihm, ſich im Orient mit Ruhm zu bedecken. Auch Hugues verfaßte gegen 1225—30 eine Bible, aus der wir erſehen, daß er nach Konſtantinopel gelangte, dort binnen anderthalb Jahren vier Kaiſer ſah und auch ihr trauriges Ende mit erlebte. Nach dem Tode Kaiſer Baldewins (1207) kehrte er nach Frankreich zurück.

Den vierten Kreuzzug machte auch **Guillaume de Ferrières** mit, Viztum (Vidame) von Chartres, d. h. militäriſcher Beſchützer des dortigen Biſchofs. Er wurde 1204 in Konſtantinopel, wo er erkrankt war, in den Templerorden aufgenommen, und iſt wahrſcheinlich mit dem Großmeiſter der Templer, Guillaume de Chartres, identiſch, der 1219 zu Damiette an der Peſt ſtarb. Seine Lieder ſind ohne große Originalität. Die meiſten werden vor dem Kreuzzuge verfaßt worden ſein. Guillaume de Ferrières nennt ſich auch der Verfaſſer einer Lebensgeſchichte des heiligen Euſtathius in paarweis gereimten Alexandrinern; doch iſt dieſe Dichtung noch ungedruckt, und es muß unentſchieden bleiben, ob unſer Viztum, von ſeiner Erkrankung geneſen, oder ein anderer das Leben dieſes Heiligen behandelt hat.

Auch der Lyriker **Robert Mauvoiſin** gehörte zu denen, welche ſich am Kreuzzuge beteiligt, aber vor Zara das Heer verlaſſen hatten, um nach Frankreich zurückzukehren. Mit Simon von Montfort und dem fanatiſchen Abt von les Vaux de Cernay machte er dann den Kreuzzug gegen die Albigenſer mit, ſtand beiden freundſchaftlich nahe und verdankt es offenbar dieſem Umſtande, daß ihn der Abt in ſeiner lateiniſchen Chronik ſo häufig genannt hat.

Weiterhin nennen wir hier **Renaut de Beaujeu**, der einen Roman („Guinglain") ſchrieb, um ſeiner Dame damit zu dienen, ihr aber auch in Minneliedern huldigte; doch iſt uns nur eins bekannt, das im „Guillaume de Dole" (vgl. S. 156) erwähnt wird und uns zeigen kann, daß wir den Dichter noch ins 12. Jahrhundert zu ſetzen haben.

> Er führt darin aus, daß der Schmerz der Liebe im Grunde Süßigkeit ſei. Selbſt wer um der Liebe willen den Tod erleide, dürfe ſich damit tröſten, daß er dereinſt bei Gottes Gericht gerechtfertigt werde. „Darum bin ich gern zufrieden, wenn ich auch noch ſo ſehr leiden muß."

Auch Burgund kann in **Guiot de Dijon** einen Minneſänger aufweiſen, der gegen den Anfang des 13. Jahrhunderts auftrat, aber freilich in ſeinen Liedern wenig Eigentümliches bietet. Sein Beſchützer war Graf Wilhelm V. von Mâcon, der Schwiegerſohn der Gräfin Marie von Champagne.

Von inniger Zartheit, Anmut und Weichheit ſind die Lieder des **Kaſtellans von Coucy** erfüllt, des berühmten Sängers (ſ. die Abbildung, S. 182), an den ſich die von Uhland verherrlichte Sage vom gegeſſenen Herzen geheftet hat. Der hiſtoriſche Kaſtellan (d. h. oberſter Richter und Verwalter eines Schloßbezirks) von Coucy, der als ſolcher ein erbliches Lehen inne hatte, hieß Gui, kommt 1186—1201 in Urkunden vor und nahm an zwei Kreuzzügen teil: am dritten, aus dem er glücklich wieder heimkehrte, und am vierten, währenddeſſen er 1203 noch auf dem Meere verſtarb. Seine Leiche wurde, wie uns Vilehardoin erzählt, ins Meer geworfen. Seine Lieder machten ihn raſch, und mit Recht, bekannt.

Beſonders berühmt war ein Lied, welches beginnt: „Die Frühlingszeit, Mai, Veilchen und Nachtigall regen mich an, zu ſingen, und mein treues Herz gibt mir von einer Liebe ſo ſüße Gabe, daß ich nicht wage, mich ihr zu entziehen. Gott laſſe mich zu ſolcher Ehre ſteigen, daß ich die, der mein Herz und mein Denken gehört, einmal in meinen Armen halten dürfte, ehe ich nach Paläſtina ziehe. Vor jeder anderen iſt die Freude herrlich, die von Minne kommt; und ich ſoll darauf verzichten?“

Wir haben fünfzehn Gedichte, die dem Kaſtellan mit annähernder Sicherheit gehören und ſämtlich im Tone leidenſchaftlicher Liebe, demütigen Flehens und hoffnungsloſen Klagens gehalten ſind; ſie geben ihm zweifellos einen der erſten Plätze unter den Minneſängern des franzöſiſchen Mittelalters.

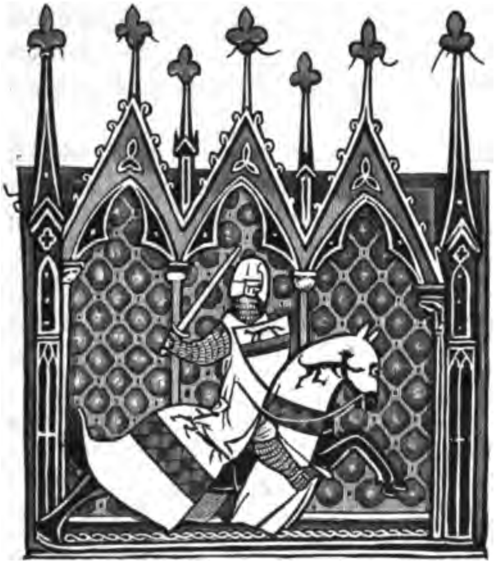
Zum Träger des „Herz-Märes“, d. h. der Erzählung vom gegeſſenen Herzen, die ſich zuerſt an den Harfenſpieler Guirun anſchloß, iſt der Kaſtellan erſt in einem Roman aus dem Ende des 13. Jahrhunderts geworden, in den Lieder von ihm eingeſtreut ſind, und der in der Landſchaft Vermandois entſtanden zu ſein ſcheint. Der Verfaſſer dieſes Romans ſcheint, nach einem Rätſelſpiel über ſeinen Namen, Jakemon Sakeſep zu heißen. Daß die Sage gerade auf den Kaſtellan übertragen wurde, iſt wohl durch die Umſtände ſeines Todes und durch die zahlreichen Stellen ſeiner Gedichte veranlaßt, an denen er ſein Herz der Dame überſendet oder es für ihr Eigentum erklärt.

In dem Roman liebt er die Dame von Faiel (jetzt Fayet bei Vermand). Sie verehrt ihm einen prachtvoll geſtickten Ärmel, den er im Turnier an ſeiner Lanze befeſtigt. Da zeichnet er ſich ſo vor allen aus, daß es ihm gelingt, das volle Maß ihrer Liebe zu gewinnen. Sie beſtellt ihn denn auch an die Hinterthür ihres Schloſſes zum Stelldichein, läßt ihn aber, um ſeine Ergebenheit zu prüfen, die ganze Nacht dort ſtehen und ſeufzen. Erſt als er darauf ſchwer erkrankt, gewährt ſie ihm eine zweite Zuſammenkunft und läßt ihn wirklich in ihre Kammer. Doch ſollte das Glück der Liebenden nicht lange währen. Eine Dame, die den Kaſtellan liebt und ſich von ihm verſchmäht weiß, hat von ſeinem Liebesverhältnis erfahren und veranlaßt den Herrn von Faiel, ihm aufzulauern. Er überraſcht ihn im Gemach der Gattin, doch hat der Kaſtellan Geiſtesgegenwart genug, um anzugeben, er habe nur das Kammerfräulein beſucht, das ſich errötend des Fehltritts ſchuldig erklärt und dafür aus dem Dienſt entlaſſen wird. Als nun der Herr von Faiel ins Heilige Land ziehen und ſeine Frau ihn begleiten will, nimmt auch der Kaſtellan von Couch das Kreuz. Aus Geſundheitsrückſichten ſteht jedoch der Herr von Faiel ſchließlich von dem Vorhaben ab, und der Kaſtellan muß allein ſein Verſprechen einlöſen. Im Heere des Richard Löwenherz kämpfend, wird er von einem vergifteten Pfeile tödlich verwundet und gibt, ehe er ſtirbt, ſeinem Knappen den Auftrag, ihm das Herz aus der Bruſt zu nehmen und es der Dame von Faiel zu überbringen. Der Knappe kehrt nach Frankreich zurück und wird unweit Faiel von dem Gatten überraſcht, der ihm das Herz abnimmt, um es, gut zubereitet, ſeiner Frau als Speiſe vorzuſetzen. Erſt nachdem ſie es gegeſſen hat, ſagt er ihr, es ſei das Herz des Kaſtellans geweſen, und die Dame erklärt, nach ſo holder Speiſe keinen anderen Biſſen mehr über ihre Lippen bringen zu wollen.

Sakeſep hat ſeinen Stoff nicht ohne Kunſt durchgeführt. Er weiß die Seelenzuſtände treffend zu analyſieren. Die Geſchichte hat dann eine engliſche und eine niederländiſche Bearbeitung erfahren. Während Sakeſep dem Helden den Vornamen Regnaut gibt, nennt ihn der Niederländer Dominikus und läßt ihn nicht als Dichter berühmter Lieder, ſondern nur als Sänger mit ſchöner Stimme auftreten.

Keiner unter den altfranzöſiſchen Lyrikern iſt fruchtbarer geweſen als Gace (oder Gaçon) Brulé. Wir haben von ihm gegen 90 Gedichte, die bis auf eins Minnelieder ſind. Er war

Ritter und aus der Champagne gebürtig. Das folgende Jahrhundert ſtellte ihn mit Thibaut von Champagne über alle anderen Sänger Nordfrankreichs. Gace brachte in ſeinen Liedern der Gattin eines hochſtehenden Herrn ſeine Huldigung dar, wurde aber von Verleumdern unerlaubter Beziehungen zu ihr bezichtigt und ſah ſich gezwungen, die Champagne zu verlaſſen. Der Einladung des Grafen Gottfried II. (geſt. 1186) folgend, begab er ſich nach der Bretagne und richtete von da aus neue ſehnſüchtige Lieder an ſeine Angebetete. Eine mit dem Grafen verfaßte Tenzone, die einzige unſeres Dichters, iſt zugleich die älteſte Vertreterin der Gattung. Als er dann ſchließlich in die Heimat zurückkehrte, machte er die traurige Entdeckung, daß die Liebe ſeiner Dame während ſeiner Abweſenheit erkaltet war, und ſeinem Unmut hierüber verlieh er bitterſten Ausdruck. Er geht ſo weit, ihr alles Unglück zu wünſchen und fordert den Tod auf, ſie zu morden. Gace war im Jahre 1212 noch am Leben, wenn der in einer Urkunde aus der Gegend von Dreux in dieſem Jahre genannte Gatho (wohl Gacho) Bruslé mit ihm identiſch iſt. Wir wiſſen nicht, wann er geſtorben iſt.



Der Kaſtellan von Coucy. Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Arras. Vgl. Text, S. 180.

Ein Freund von ihm war **Gautier von Dargies** (bei Beauvais), von dem wir auch erfahren, daß er, wohl als Kreuzfahrer, Syrien beſuchte. Er dichtete zwei jeus partiz mit Richart von Semilli und ein Descort ſehr originellen Inhaltes.

Seine Dame hatte ihm ſein vorrückendes Alter und ſein ergrauendes Haar zum Vorwurf gemacht. Er entgegnet, ſie hätte den ſchlafenden Hund lieber nicht wecken ſollen. Ihr Verfahren ſei etwas unzart geweſen. Denn in ihrer Schönheit habe ſie lange beſtanden, aber ohne Unterbrechung fließe die Oiſe dahin (die Zeit gehe auch an ihr nicht ſpurlos vorüber). Hat ſie denn nicht bedacht, daß man das, was man ſo lange beſeſſen hat, mit Bedauern ſchwinden ſieht?

Der eben genannte **Richart von Semilli** gehört zu den älteren Dichtern, die volksmäßige Weiſen anſtimmten. Er lebte dauernd oder vorübergehend in Paris. Wir haben von ihm einige Rotrouenges im Volkston und ausgelaſſene Paſtorelen. In einigen ſeiner Gedichte hat er am Schluß jeder Strophe den Refrain eines Tanzliedes angehängt, eine Sitte, die im 13. Jahrhundert immer mehr in die Mode kommt.

Zu den trefflichſten Minneſängern gehört **Blondel de Neele** (wahrſcheinlich das heutige Nesles bei Boulogne-ſur-Mer), über deſſen Leben uns leider faſt nichts bekannt iſt. In mehreren Gedichten (neun) hat er am Schluſſe ſeinen Namen genannt, um zu verhüten, daß das Verdienſt ſeiner Kunſt einem anderen zugeſchrieben werde; denn die Handſchriften nehmen es bekanntlich mit der Zuweiſung der einzelnen Lieder an die Dichter nicht immer genau. Auch viele von Blondels Liedern klagen über die Hartherzigkeit ſeiner ſpröden Herzensdame; in einem beſingt er jedoch die Wonnen des erſten Kuſſes. Der Name Blondel kommt auch in England vor, und dieſes mag zu der bekannten, aber gänzlich unhiſtoriſchen Sage Veranlaſſung gegeben haben, die einen Sänger Blondel — es kann wohl kaum ein anderer als unſer berühmter

Sänger gemeint ſein — mit der Befreiung des Richard Löwenherz aus der Gefangenſchaft in Verbindung bringt. Dieſe Sage findet ſich zuerſt in den Erzählungen eines Spielmannes zu Reims, einem altfranzöſiſchen Proſatext vom Jahre 1260.

Eine hervorragende politiſche Stellung nahm auch Hugues II. von Luſignan (geb. 1172) ein, der von 1208 bis 1249 Graf von la Marche war. Johann ohne Land heiratete die Hugues beſtimmt geweſene Braut Iſabella von Angoulême, und erſt ein Jahr nach Johanns Tode konnte ſie ihrem erſten Bräutigam angehören (1217). Aber die Ehe mit der Königin ward für Hugo verhängnisvoll; ſie verwickelte ihn 1242 in einen Krieg gegen ſeinen Lehnsherrn Ludwig IX., der damit endigte, daß der Vaſall in Poitiers auf ſeinen Knien des Königs Milde erflehen mußte. Außer einer Paſtorele in volksmäßiger Strophenform haben wir von ihm zwei Minnelieder, von denen wir vermuten dürfen, daß ſie an Iſabella gerichtet ſind.

In dem einen vergleicht er ſie mit dem Rubin, der alle anderen Edelſteine überſtrahle, in dem zweiten ſagt er ihr, als er ſie zum erſtenmal geſehen, da habe er vor Staunen den Gruß vergeſſen. Er ſchildert ſie dann als allen Frauen an Trefflichkeit überlegen und ſchließt ſeine Strophe: „Ihr ſeid von Schönheit ſo erfüllt, daß Euch nichts fehlt, meine ſüße Freundin“ — um dann die neue Strophe zu beginnen: „Außer Mitleid“.

Auch Jehan de Brienne ſchmückte ſein an Abenteuern reiches Leben durch die Reize der Dichtkunſt. Von ſeinem Vater zur geiſtlichen Laufbahn beſtimmt, entzog er ſich dieſem Beruf durch die Flucht und wurde von einem Oheim zum Ritter geſchlagen. Raſch erlangte er den Ruf der Tapferkeit, und als König Philipp Auguſt von den Baronen von Jeruſalem erſucht wurde, für ihre junge Königin Marie unter dem franzöſiſchen Adel einen Gatten auszuwählen, da fiel ſeine Wahl auf den mit Schwert und Wort gleich gewandten Grafen Jehan. Man munkelte freilich, der König habe ihn nur deshalb in den Orient gewünſcht, weil er ihn in der Gunſt der Gräfin Blanche von Champagne als Nebenbuhler fürchtete. Marie ſtarb ſchon nach zwei Jahren (1210) mit Hinterlaſſung eines Töchterleins Iſabella, die als Erbin der Krone 1222 dem Kaiſer Friedrich II. vermählt wurde. Jehan hatte für ſie bis dahin die Regentſchaft geführt. Nun verlangte Kaiſer Friedrich von ihm das Königreich. Und Jehan trat ſeinem mächtigen Schwiegerſohne die Krone in der That ab, war aber hinfort deſſen unverſöhnlicher Feind. Er verwaltete im Dienſte Gregors IX. den Kirchenſtaat, kämpfte in Ägypten und wurde auf den Thron von Konſtantinopel berufen. Dort ſtarb Kaiſer Jehan 1237. Wir haben von ihm außer einem italieniſchen auch drei franzöſiſche Gedichte, denen nicht nur der hiſtoriſch berühmte Name des Dichters Reiz verleiht. Ihre Sprache iſt von ſchlichter Eleganz und zeigt einen archaiſchen Anflug, der uns wohl berechtigt, dieſe Dichtungen in die Zeit vor 1208 zu ſetzen, wo Jehan der Gatte der Königin von Jeruſalem wurde. Zwei davon ſind Minnelieder; das dritte iſt eine Paſtorele mit dem Refrain „aé“.

Der Dichter ſieht im Waldesſchatten eine blonde Schäferin, die den Tönen der Flöte ihr Verlangen nach Garin und Robert anvertraut. Er ſteigt vom Pferd, angelockt durch den lieblichen Anblick, und bietet ihr ſtatt des grauen Mantels, den ſie trägt, ein Prachtkleid aus koſtbarem Stoff an; ſie werde dann dem neu aufblühenden Röschen gleichen. Aber die Schäferin will von dem Ritter mit dem vergoldeten Sattel nichts wiſſen; ſie zieht ihren Garin vor.

Von den alten Liederbüchern ſtellen die meiſten die Lieder Thibauts IV., des Liederdichters (le chansonnier), Grafen von Champagne und Königs von Navarra, an die Spitze. Die Chronik von Saint-Denis erzählt, Thibaut habe in ſeinem Saale zu Provins und zu Troyes ſeine eigenen Lieder und diejenigen des Gace Brulé aufſchreiben laſſen. Wahrſcheinlich gehörte er zu den erſten, die Liederſammlungen veranſtaltet haben.

Thibaut wurde 1201, einige Monate nach ſeines Vaters Tode, geboren. Seine Mutter, Blanca von Navarra, führte unter mannigfachen Schwierigkeiten die Regierung bis zu Thibauts

Großjährigkeit. Sie hatte andere litterariſche Intereſſen als die Gräfin Marie. Ein Schriftſteller, der für ſie die „Vie des peres“ (Leben der Väter) überſetzte, ſagt in dem gereimten Prolog, den er ſeinem Proſawerke voranſchickte, ausdrücklich, daß ſein Werk dazu beſtimmt ſein ſolle, die allzu beliebten Romane „Cligés“ und „Perceval“ zu verdrängen. Bei den Vereinigungen der großen Vaſallen gegen die Macht der Krone verriet Thibaut, der anfangs daran teilgenommen hatte, die Pläne ſeiner Verbündeten an die Königin und wurde von Hue de la Ferté in Serventois heftig angegriffen. Hue, wahrſcheinlich von La Ferté-Bernard, 1222 und 1233 in Urkunden nachgewieſen, verficht in drei Liedern die Sache der Großen gegen die Regentin Blanca von Kaſtilien und verſetzt uns damit aufs lebendigſte in die Stimmung jener Kreiſe während der Minderjährigkeit Ludwigs IX. Der wankelmütige Thibaut ſchloß ſich dann aufs neue an die Partei der Großen an, deren Führer Peter von der Bretagne war; er verſprach, deſſen Tochter Yolant zur Frau zu nehmen. Aber wiederum gelang es der Königin Blanca, dieſe Pläne zu durchkreuzen und Thibaut zum Abfall zu bewegen. Seine früheren Bundesgenoſſen fielen darauf, um ſich zu rächen, in die Champagne ein und verwüſteten die blühendſten Landſchaften.

Eine Chronik erzählt von ihm:

Der Graf Thibaut in tiefem Harm
Ging wie ein Tropf entblößt und arm …[1]
Er ſprach: „Nun hab' ich keinen Freund,
Nicht einen, der es ehrlich meint,
Dem ich vertraute Herz und Sinn,
Als Frankreichs edle Königin.“
Die liebte ihn in treuem Mut,
Wohl zeigte ſie, daß ſie ihm gut;
Sie endete den Krieg mit Glück,
Gab ihm ſein ganzes Land zurück.
Da ging erneut von Mund zu Munde
Von Triſtan und Iſolt die Kunde.

Auf den Waffenſtillſtand (Juni 1231) folgte bald der Friede. Thibaut wurde 1234 durch den Tod ſeines Oheims König von Navarra und ging, hierdurch ermutigt, wieder die alte Verbindung mit dem Bretonen ein, deſſen älteſtem Sohn er ſeine einzige Tochter vermählte, ohne die Einwilligung Ludwigs IX. nachzuſuchen. Der König, durch die Pflichtvergeſſenheit ſeines Vaſallen tief verletzt, wollte an ihm energiſche Rache nehmen, als Thibaut ihm durch Unterwerfung zuvorkam.

Durch ſein charakterloſes Verhalten war Thibaut der Verachtung ſeiner ehemaligen Bundesgenoſſen verfallen und warf ſich nun der Religion in die Arme, um in frommen Werken Troſt zu ſuchen. Nach einer Ketzerverfolgung in der Champagne, der 183 Menſchen zum Opfer fielen, trat er 1239 einen Kreuzzug an, den ihm die Königin Blanca zur Pflicht gemacht hatte, und von dem er Ende 1240 zurückkehrte. Er ſtarb im Juli 1253.

Die Annahme, daß Thibaut in ſeinen Liedern der Königin-Mutter gehuldigt habe, war damals allgemein verbreitet. Wir haben heute, obwohl er in einigen Gedichten auch andere Damen zu feiern ſcheint, keinen Grund, die Mehrzahl der Gedichte Thibauts auf eine andere als auf die Mutter Ludwigs des Heiligen zu beziehen. Er erwähnt darin den hohen Rang ſeiner Angebeteten, deutet aber mit keinem Worte an, daß ſie die Königin von Frankreich ſei. Nach der Angabe einer Handſchrift hat Blanca ſich ſogar an einer Tenzone ihres Sängers beteiligt.

Thibaut wirft darin die Frage auf: „Was ſoll aus der Minne werden, wenn wir beide einmal geſtorben ſind (denn ich würde Euern Tod nicht überleben)“? Sie antwortet, die Beſorgnis Thibauts ſei unberechtigt; er ſcheine zu ſpotten, da er ſogar recht wohlgenährt ausſehe. „Die Liebe wird zwar durch unſeren Tod Schaden erleiden, allein es wird nicht an Trefflichen fehlen, die in die Lücke treten.“ Thibaut erklärt darauf ſein Embonpoint aus der hoffnungsfrohen Stimmung, die ihn ſtets beſeelt habe.

---

[1] Er hatte ſich als Landſtreicher verkleidet und nur einen Bekannten bei ſich, der ebenſo ſchlecht gekleidet war wie er ſelbſt; er wollte hören, was man über ihn ſage: man klagte ihn allgemein des Verrates an.

Thibauts Lieder laſſen die Bewunderung ſeiner Zeitgenoſſen nicht ungerechtfertigt erſcheinen; ſie zeigen uns den franzöſiſchen Minneſang auf ſeiner Höhe: ſie haben einen ſtets gefälligen, leichten Ausdruck und ſind bald anziehend durch gefühlvolle Innigkeit ſowie durch die Einmiſchung weit ausgeſponnener Vergleiche, bald ausgezeichnet durch Einführung allegoriſcher Geſtalten, die damals als der Gipfel der Kunſt bewundert wurden, während ſie uns heute eher einen Abweg darzuſtellen ſcheinen. Die alte Sitte der Naturſchilderung am Eingange des Liedes tadelt er mit den Worten:

Blätter und Blüten gelten nichts beim Singen,
Höchſtens entſchuldigt ſie die Not des Reims.

Auch als Komponiſt war Thibaut ſehr geſchätzt. Wir können, obwohl uns eine Beurteilung der erhaltenen Melodien ſchwer fällt, wenigſtens aus den leicht ins Ohr fallenden Strophenformen, die er anwendet, eine Ahnung ſeiner muſikaliſchen Verdienſte gewinnen. Eins der berühmteſten ſeiner Lieder, das zweimal von Dante zitiert wird, beginnt:

Weisheit und Güte ſprießt aus echter Minne,
Und Minne ſprießt aus ihnen wieder neu.

Die Bedeutung anderer Lieder läßt ſich nach dem Einfluß ermeſſen, den ſie ausgeübt haben.

In einem — es wird das „Einhornlied" genannt, weil ſich der Dichter in der erſten Strophe mit dem Einhorn vergleicht — erzählt er, wie die Geliebte ſein zitterndes Herz in ihren ſüßen Kerker führt, deſſen Pfeiler aus Verlangen, deſſen Thür aus ſchönem Anblick und deſſen Ringe aus Hoffnung beſtehen. Den Schlüſſel dazu hat die Minne, welche drei Pförtner davor geſetzt hat: beau semblant, bonté, dangier (freundliches Äußere, Güte, Sprödigkeit). Dieſe Allegorie ſcheint für diejenigen des Roſenromans (vgl. S. 209) den Ausgang zu bilden. In einem anderen, das an den Baum der Liebe des Provenzalen Matfre Ermengau erinnert (vgl. S. 90), wird der Liebende mit dem fruchtbaren, der Liebloſe mit dem dürren Baume verglichen. Jener iſt der Baum der Natur, deſſen reife Frucht dem Gottergebenen zu teil wird, während die grüne, welche den Sündenfall Adams herbeiführte, ungenießbar bleibt.

Thibauts Tenzonen zeigen ihn mit einer Anzahl gleichzeitiger Dichter in Verkehr. Unter ſeinen politiſch-religiöſen Gedichten ſind die Kreuzlieder oder die während des Kreuzzuges verfaßten beſonders wertvoll; er nimmt bei der Abfahrt von Marſeille auch von ſeiner Dame Abſchied, um ſich nunmehr der Dame des Himmels zuzuwenden, der er in der That mehrere Lieder gewidmet hat. „Die eine laſſ' ich; helf' die andere mir!" lautet der Schluß; doch hat er noch von Syrien aus über das Salzmeer jener Erſten Grüße geſendet. Wenn, wie man annimmt, eines ſeiner Gedichte, das den religiöſen Frieden preiſt und die päpſtlichen Heißſporne zur Rede ſtellt, während des Albigenſerkreuzzuges verfaßt iſt, muß Thibaut damals von einem Geiſte der Humanität erfüllt geweſen ſein, den ſein ſpäteres Verhalten Lügen ſtraft.

Als Graf Thibaut 1239 nach Paläſtina aufbrach, ſchloſſen ſich ihm viele Große an, darunter Pierre Mauclerc und Philippe de Nanteuil, der perſönlich mit Thibaut befreundet war, da dieſer ihm gegen 1234 ein Lied widmete und Tenzonen an ihn richtete. Philipps Familie leitete ihren Urſprung von den in der Geſte de Nanteuil auftretenden Helden ab. Philipp ließ ſeine Frau in Nanteuil-le-Haudouin zurück, als er 1239 zum Kreuzzug aufbrach. In der unglücklichen Schlacht bei Château-Pelerin wurde er von den Sarazenen gefangen und nach Kairo geführt. Dort klagte er in einem Serventois ſein Leid.

Er bittet das Gedicht, ſich zur Barmherzigkeit zu begeben und ſie anzuflehen, ſie möge um Gottes und um der Freundſchaft willen Thibauts Heer aufſuchen und es auffordern, durch Kampf oder um Löſegeld die Gefangenen zu befreien.

Philipp gelangte etwas ſpäter als Thibaut nach Frankreich zurück und beteiligte ſich auch an dem Kreuzzuge Ludwigs IX. nach Ägypten. Bald nachher ſcheint er geſtorben zu ſein.

Das Haupt dieſer Partei, Pierre von Dreux, war anfangs für die geiſtliche Laufbahn beſtimmt geweſen, hatte aber der ritterlichen Ausbildung den Vorzug gegeben und erhielt 1209 den Ritterſchlag. Als abtrünnigen Kleriker bezeichnet ihn ſein Beiname Mauclerc. Er wurde 1212 durch ſeine Vermählung mit Alix, der Erbin der Bretagne, Herzog dieſes Landes. Zweimal war er im Heiligen Land. Ende Mai 1250 ſtarb er auf der Rückkehr vom Kreuzzug. Er hat ſich im Minneliede verſucht, auch ein religiöſes Gedicht verfaßt und ſich an mehreren Tenzonen beteiligt: mit Hue de la Ferté-Bernard und mit dem Provenzalen Gaucelm Faidit. Dieſe Tenzonen ſind von dem Grafen angeregt; wahrſcheinlich haben ſich die Genannten zu verſchiedenen Zeiten — Hue ruft Karl von Anjou als Schiedsrichter auf — an des Grafen Hof befunden. Man hält den Grafen auch für den Verfaſſer eines volkstümlichen Gedichtes, das allerlei Sprichwörter aufführt und „Proverbes au conte de Bretaigne" betitelt iſt. Jedes Sprichwort bildet den Schluß einer Strophe und hat die Worte ce dit li vilains (das ſagt der Bauer) hinter ſich.

Auch Raol von Soiſſons, Herr von Coeuvres, beteiligte ſich an Thibauts Kreuzfahrt und vermählte ſich zu Akka auf Thibauts Zureden mit deſſen Baſe Alix, Königin-Witwe zu Cypern und Prätendentin des Thrones von Jeruſalem. Er hatte aus Ehrgeiz gehandelt, nur die Ausſicht auf die Königskrone beſtimmte ſein Verhalten, aber er hatte ſich verrechnet. Die Barone wollten die Rechte Konradins nicht verletzen, und Raol verließ enttäuſcht die ihm an Jahren überlegene Königin, um ſchon einige Monate nach der Vermählung nach Frankreich zurückzukehren. Aber ſpäter, als man zum ſechſten Kreuzzug rüſtete, begab er ſich wieder auf die Fahrt ins Heilige Land, und er ſchickte ſich ſogar 1269 trotz ſeines hohen Alters dazu an, auch an dem ſiebenten teilzunehmen; doch wiſſen wir nicht, ob er wirklich mit aufgebrochen iſt. Wir haben von Raol, außer einem Kreuzlied und Tenzonen, die er mit Thibaut, dem Vetter ſeiner Frau, verfaßte, einige Minnelieder. Hochberühmt war „Quant voi la glaie meüre" (Seh die Schwertlilje ich reifen und den Roſenſtock erblühn), das auch eine geiſtliche Nachbildung mit Beibehaltung derſelben Reimwendungen erfuhr (von Jaques de Cambrai, demſelben, der auch die Strophe des „Einhornliedes" glücklich nachahmte). Außer Raol hat ſich noch ein Thierri von Soiſſons, von deſſen Beziehung zu Raol wir übrigens nichts wiſſen, als Lyriker einen Namen gemacht.

Auch mit ſeinem Namensvetter Thibaut de Blaiſon, Seneſchal von Poitou (geſtorben 1229 bei Angers), war Thibaut von Champagne befreundet. Jener wird mehrfach in der Geſchichte genannt. Er verfaßte Minnelieder und Paſtorelen. Letztere läßt er zum Teil in der Gegend von Blaiſon ſpielen und wendet bereits die ſtereotypen Schäfernamen Robin und Marie darin an. In einigen Gedichten hat er Refrains aus Tanzliedern an die einzelnen Strophen gehängt.

Auf Ereigniſſe des Jahres 1221 beziehen ſich zwei pathetiſche Serventois von Hue von Saint-Quentin, einem ſonſt nicht weiter bekannten Dichter.

Das eine ſcheint auf die erſte Nachricht verfaßt, daß die Kreuzfahrer beſiegt und viele von ihnen gefangen ſeien. Jeruſalem beklagt ſich und das Land, wo einſt der Herr den Liebestod erlitt. Der Dichter droht denen, die das Kreuz wieder von ſich thun und dem gegebenen Gelübde untreu werden, mit der göttlichen Strafe. Er erklärt die für verächtlich, die ſich nicht aufmachen, um die Gefangenen zu befreien. Da man doch einmal ſterben muß, ſoll man keine Mühe, Not noch Ungemach ſcheuen. Denn Gott wird einen unſchätzbaren Lohn dafür geben: das Paradies, und für ſo wenig hat noch niemand ſo reiche Gabe empfangen. Das andere, namenlos überlieferte, aber ſicher in Saint-Quentin und wahrſcheinlich von Hue verfaßte Gedicht (La complainte de Jerusalem) kleidet die Klagen Jeruſalems in heftige Angriffe gegen Rom.

Eine andere Chanſon von wichtiger hiſtoriſcher Beziehung hat uns Thibaut, Graf von Bar, hinterlaſſen. Wie Richard Löwenherz, dichtete er ſie während ſeiner Gefangenſchaft, in die er geraten war, als er in den Erbſtreitigkeiten um Flandern die Sache ſeines Schwagers Gui de Dampierre zur ſeinigen gemacht hatte und in der Schlacht auf der Inſel Walcheren (4. Juli 1253) von ſeinen Gegnern ergriffen wurde. Thibaut bittet, wie einſt Richard Löwenherz, ſeine Verwandten und Freunde, ihm zu ſeiner Befreiung zu verhelfen.

Mit Colin Muſet tritt ein ſchlichter Spielmann unter die ariſtokratiſchen Sänger, um ſich am Minneſang zu beteiligen. Er wird in die erſte Hälfte des 13. Jahrhunderts geſetzt. Wir erfahren von ihm ſelbſt, daß er als Spielmann umherzog, doch keineswegs in dürftigen Verhältniſſen lebte. Er ſchildert uns in einem Gedicht ſehr anſchaulich ſeine Häuslichkeit.

> „Herr Graf, ich habe vor Euch in Eurer Behauſung gegeigt, und Ihr habt mir nichts gegeben, auch meine Pfänder, die ich beim Wirt verſetzen mußte, nicht ausgelöſt. Das iſt nicht ſchön von Euch. Meine Börſe iſt ſchlecht geſpickt. Ich will jetzt wieder nach Hauſe reiſen, und wenn ich mit leerem Beutel komme, lacht mir meine Frau nicht, ſondern ſagt: ‚Herr Froſtig, wo ſeid Ihr denn geweſen, daß Ihr die Stadt hinunter nichts erworben habt? Eure Reiſetaſche ſchlägt Falten; ſie iſt mit Wind gefüllt. Es iſt kein Vergnügen, in Eurer Geſellſchaft zu weilen!‘ Komme ich aber nach Hauſe mit geſchwelltem Mantelſack und mit grauem Gewand wohl verſehen, dann legt meine Frau ſogleich die Spindel aus der Hand, fällt mir lachend um den Hals und ſchnürt den Mantelſack auf. Mein Burſche tränkt das Pferd, meine Magd ſchlachtet zwei Kapaune, meine Tochter bringt mir freundlich einen Kamm. Dann fühle ich mich mit großer Freude Herr in meinem Hauſe.“

Außer einigen Minneliedern, die nicht ſehr charakteriſtiſch ſind, haben wir von Muſet zwei Descorts, von denen das eine wenigſtens ſeinen Stempel trägt, indem es, ganz im Gegenſatz zu den ſchwärmeriſchen Liebesklagen dieſer Gattung, die Geliebte einladet, dem Dichter unter einem blühenden Baume Geſellſchaft zu leiſten: „Fetter Gänſebraten wird Euch vorgeſetzt werden, und wir wollen jungen Wein dazu trinken und es uns wohl ſein laſſen.“ Die Descorts laſſen auf muſikaliſche Begabung Muſets ſchließen; denn die Kompoſition war bei ihnen die Hauptſache. Wir haben noch ein drittes Gedicht von ihm, das die Form eines Descort oder Lai zeigt, ſich aber inhaltlich mehr den renverdies (vgl. S. 11) nähert.

> Es wird darin ein Fräulein von feenhafter Schönheit geſchildert, die Tochter des Königs von Tudela. Ihr Anzug ſtrahlt von Gold und Edelſteinen. Sie läßt ſich nieder neben einem Roſenbuſch, leuchtend wie der Morgenſtern. Der Dichter iſt in ihren Anblick verſunken. Da entſchwindet ſie plötzlich und läßt ihn mit ſeiner Sehnſucht allein.

Mehrere der Lieder Muſets fallen ſchon beim Leſen durch ihren tanzenden Rhythmus auf und dürfen als renverdies bezeichnet werden.

> Eins knüpft an den Mai, ein anderes an Oſtern an. Er ſchildert in jenem, wie er bei Tagesanbruch im Garten aus Blumen einen Kranz windet, und wie dann ein ſchönes, lachendes Fräulein kommt, das ihn zum Geigen und Singen auffordert und hierauf neben ihm im Grünen Platz nimmt. Unter Liebkoſungen werden gute Biſſen verzehrt und ſtarker Wein getrunken. Das andere nennt er tribondel und ſetzt den Refrain tribondaine tribondel in die Strophen ein. Auch hier werden die Freuden der Minne in Verbindung mit denen einer reichbeſetzten Tafel geſchildert.

In einer Tenzone beklagt ſich Jaques d'Amiens bei Colin Muſet über ſeine Geliebte.

> Sie ſchenke ihm zwar freundliche Blicke, wolle aber im übrigen kein Mitleid mit ihm haben. Colin rät ihm, von dieſer Liebe abzulaſſen und ſeinem Beiſpiel zu folgen, indem er den Tafelfreuden, gutem Wein und einem behaglichen Kaminfeuer den Vorzug gebe. Jaques will zwar der falſchen Geliebten entſagen und zu der blonden Schönen zurückkehren, behauptet jedoch, ſich unmöglich der Liebe ganz entſchlagen zu können.

Offenbar iſt Jaques ein jüngerer Freund des alternden Colin. Wir haben von ihm eine Paſtorele und einige Minnelieder. Wahrſcheinlich rührt auch von ihm eine franzöſiſche

Nachahmung der „Ars amandi“ des Ovid her, worin der Dichter gelegentlich einen Ausfall gegen die Beghinen macht und Damen verſchiedenen Alters und verſchiedener Lebensauffaſſung auftreten läßt, um ihnen ſeine Vorſchriften in den Mund zu legen.

Der litterariſche Hof, welcher in Le Puy Notre Dame gegründet worden war (vgl. S. 74), fand im Norden in zahlreichen Städten Nachahmung, wo die wohlhabenden Bürger ſich zuſammenſchloſſen, um Poeſie und Muſik, ſpäter auch die Verbindung beider im Drama zu pflegen. Dieſe Geſellſchaften wurden nach ihrem ſüdfranzöſiſchen Vorbilde Puys Notre Dame oder kurz Puys genannt. Sie krönten Gedichte weltlicher, oder geiſtlicher, d. h. der Jungfrau Maria gewidmeter, Minne. Die älteſte ſcheint der noch gegen das Ende des 12. Jahrhunderts in Arras gegründete Puy geweſen zu ſein, der auch im 13. Jahrhundert an litterariſcher Regſamkeit ähnliche Geſellſchaften überflügelte. Der Valencienner wurde 1229 gegründet, hat ſich jedoch erſt ſpäter mit der Pflege der Dichtkunſt befaßt, was vielleicht auch vom Arraſer gilt.

Einer der älteſten Dichter des ſangesreichen Arras iſt Pierre de Corbie, der daſelbſt als Diakon wohl nach 1230 geſtorben iſt. Wir haben von ihm einige Gedichte mit Refrain und zwei anmutige Paſtorelen. In der einen unterhält er ſich mit einem Schäfer Robin. Jede Strophe geht darin auf einen anderen Refrain aus, der offenbar Tanzliedern entlehnt iſt.

Ein anderer Dichter aus Arras, Pierre Moniot (auch Moine, d. h. Mönch, genannt), iſt uns durch eine größere Anzahl von Gedichten bekannt. Eins davon hat er Jehan de Brienne gewidmet (alſo vor 1208), ein anderes Renaut de Dammartin kurz vor der Schlacht bei Bouvines (1214); ein drittes wird im Veilchenroman (vgl. S. 202) citiert, ein Beweis, daß Pierre damals bereits einigen Dichterruf erlangt hatte. Daran, daß er in ſeinen Liedern öfter den Refrain anbringt, erkennen wir, daß er dem Einfluſſe des Volksliedes zugänglich war.

Er beſingt eine Dame, die er lange liebte, dann aber, als Verleumder ihre Stimme erhoben hatten, verlaſſen mußte, um ihren guten Ruf nicht zu ſchädigen. Ein Gedicht legt er einer Dame in den Mund, die erklärt, ihrem Liebhaber vor dem Gatten bei weitem den Vorzug zu geben. Der Refrain lautet:

Je öfter mich der Eiferſücht'ge ſchlägt,
Je heißer ſteht nach Liebe mein Verlangen.

Nach Arras gehört auch Audefroi le Baſtart, der einzige Kunſtdichter, von dem wir wiſſen, daß er die alte Chanson à toile (vgl. S. 8) durch Nachahmung litteraturfähig zu machen ſuchte. Audefroi war adliger Abkunft, ſein Gönner ein Herr von Nesle. Daß er noch im erſten Viertel des 13. Jahrhunderts dichtete, ſcheint ſich daraus zu ergeben, daß der „Veilchenroman“ eines ſeiner Gedichte citiert. Wir haben von Audefroi fünf chansons à toile in reinen Reimen. Drei ſind in Alexandrinern geſchrieben und laſſen den Reim von Strophe zu Strophe wechſeln. In den beiden anderen findet Durchreimung ſtatt und folgen auf drei weibliche Zehnſilbler zwei männliche Achtſilbler, auf dieſe der Refrain, ſo daß eine Art Alternance[1] entſteht und innerhalb der Strophe zwei Reimarten auftreten.

Ungenannt bleibt der Verfaſſer der Romanze „Oriolant“, die ebenfalls nach Arras, wenigſtens nach der Meeresküſte hinweiſt. Sie zerfällt in zwei Teile, deren jeder für ſich durchgereimt iſt.

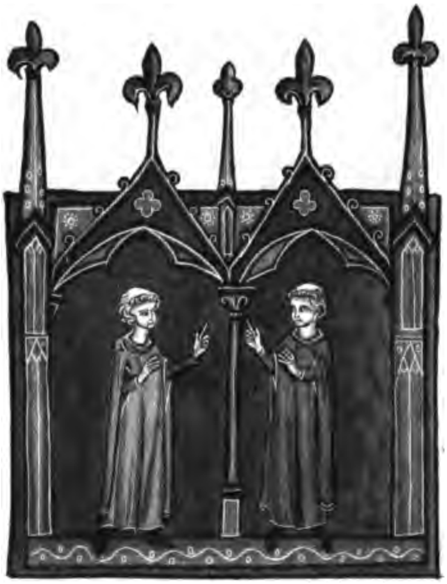
In den fünf Strophen des erſten Teiles, die mit Ausnahme der erſten mit Amis (Freund) beginnen, hören wir die Schöne klagen und ihr Bedauern äußern, daß ſie ſelbſt ihren Geliebten Helier von ſich entfernt habe. In den drei Strophen des zweiten Teiles, zu dem noch die perſönliche Strophe des Dichters gehört, kommt, während ſie noch klagt, Helier angeritten, und die Liebenden beſchließen, allen Verleumdern zum Trotz einander angehören zu wollen. Der Refrain iſt in beiden Teilen derſelbe:

Wie langſam kommt das Glück gegangen
Dem Lieb, das Liebes möcht' umfangen!

---

[1] Abwechſelung männlicher und weiblicher Verſe.

Einen auffallend großen Anteil an der Minnedichtung nehmen in Arras die **Geiſtlichen**; die wohlhabenden Bürger treten dagegen erſt gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts zahlreicher hervor. Von jenen iſt **Adam von Juvenchi** (jetzt Givenchy bei Arras) zu nennen, der 1230—1268 urkundlich erwähnt wird. Er war Prieſter und biſchöflicher Beamter in Arras und wurde 1245 von da zu dem Generalkonzil nach Lyon entſandt. Er hat auch die „Disticha Catonis“ in franzöſiſche Verſe überſetzt. Ferner der Rechtsgelehrte **Simon d'Authie**, der 1222—32 urkundlich vorkommt, die Abtei Saint-Vaaſt als Advokat vertrat und als Kanonikus zu Amiens ſtarb. Prieſter war ferner **Giles le Vinier**, der bereits 1225 zum Offizial des Biſchofs von Arras und etwas ſpäter zum Kanonikus daſelbſt ernannt wurde. Er machte eine Reiſe nach Paläſtina und ſtarb in Arras am 13. November 1252. Sein jüngerer Bruder **Guillaume** (geſt. 1245), mit dem er zwei von den Eltern ererbte Häuſer gemeinſam beſaß, war Bürger zu Arras und verheirateter Klerikus. Er ſpielt ſelbſt in einer Tenzone auf ſeine Ehe an. Guillaume mag am eheſten als Repräſentant dieſer Schule gelten. Wir dürfen glauben, daß er einen Teil ſeiner Liebesbeteuerungen erſt nach ſeiner Verheiratung in Verſe brachte. Die Ehe war für derartige Beſtrebungen ebenſowenig ein Hindernis wie der geiſtliche Stand. Die Lieder ſind teils Kanzonen (ohne Refrain), teils Rotrowengen; die letzteren ſind durchgereimt, alſo in dieſer Hinſicht von provenzaliſcher Beeinfluſſung nicht frei. Zwei Renverdies, von denen die eine (mit feſtem Refrain innerhalb der Strophe und wechſelnden entlehnten Refrains an den Strophenausgängen) eine Liebesſzene im Walde, die andere ein Geſpräch mit der Nachtigall ſchildert; drei Paſtorelen, von denen eine nur eine Schilderung des Hirtenlebens ohne das ſtereotype Abenteuer enthält; endlich Tenzonen mit verſchiedenen ſeiner litterariſchen Freunde über Fragen der Minne kommen hinzu.



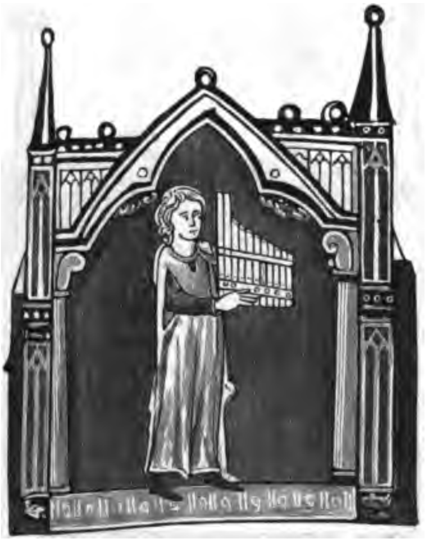
Eine Tenzone zwiſchen Guillaume le Vinier und Simon d'Authie. Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Arras.

Die Tenzonen (jeu parti oder parture, ſ. obenſtehende Abbildung) ſtanden damals in Arras ſehr in Blüte. Mancher, der nicht eigentlich zu den Schriftſtellern gehörte, hat ſich wenigſtens in der Tenzone verſucht. So **Jean Bretel**, ein reicher Bürger (geſtorben in Arras 1272), der von den dortigen Dichtern als Gönner gefeiert wird und viele von ihnen in Tenzonen herausforderte. Auch **Robert le Clerc** oder **du Chaſtel**, dem wir auch ein langes Gedicht über den Tod verdanken (vgl. S. 157), gehört dieſer Gruppe der Arraſer Lyriker an.

Daß in dieſen Bürgerkreiſen die ritterliche Minne ihre Formen allmählich verlaſſen mußte, war unvermeidlich. Von anmutiger Leichtigkeit und Natürlichkeit ſind die Gedichte des **Ghilebert von Berneville** (bei Arras), der in Arras wohnte und uns, ganz entgegen dem ritterlichen Gebrauche, ſeine Dame mit vollem Namen nennt: Beatrix von Oudenarde. Er thut ſich nicht wenig darauf zu gute, daß er auch als Vermählter, ſeiner Frau zum Trotz, noch Minnelieder an Beatrix ſendet. Ghilebert war ein hochangeſehener Mann, deſſen Rat in wichtigen Fragen bei dem Herzog von Brabant in die Wagſchale fiel. Ein anonymes Lied läßt den Herrgott nach

Arras kommen, im Ostel le prince abſteigen und, da er ſich krank fühlt, den Beſuch verſchiedener Bürger von Arras erbitten. Jean Bretel kommt, um derbe Poſſen zu treiben, und „Ghilebert ſang von ſeiner lieben Dame“. In der That hat unſer Dichter ſeine „tres douce dame chiere“ mit dieſem Ausdruck etwas zu oft bezeichnet, was offenbar mit jener Wendung perſifliert werden ſoll.

In einem Gedicht erzählt er, wie Beatrix ihn einſperrte und drohte, ihn ohne Nahrung zu laſſen, bis er ein Lied auf ſie gedichtet, was ihm darauf, nachdem er ihren beſeligenden Namen ausgeſprochen, wie durch Zauber gelingt. In ſeinen Tenzonen — eine dichtete er mit Heinrich III. von Brabant — werden Fragen behandelt von ganz ſcherzhaftem Charakter. „Würdet Ihr“, fragt er Thomas Herier, einen reichen Bürger von Arras, der ſich auch als Dichter verſuchte, „eine bedeutende Erbſchaft antreten, wenn Ihr hinfort auf Euer Lieblingsgericht — Erbſen mit Speck — verzichten müßtet?“ Thomas erklärt, er beſitze Häuſer genug, um weitere Reichtümer entbehren zu können; er bleibe lieber bei Erbſen und Speck. In einer fingierten Tenzone mit Amor fragt Ghilebert, ob eine junge Dame einem ihr ſeit früher Jugend Verlobten gegenüber an ihr Verſprechen gebunden ſei, auch wenn der Verlobte bartlos bleibe. Man ſieht, daß die ritterliche Anſchauung ſchon der Vergangenheit angehört und mit ihr die Allmacht der Minne.



Perrin von Angecourt. Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Vatikaniſchen Bibliothek zu Rom.

Ein Gönner Ghileberts war **Karl von Anjou**, der Bruder Ludwigs IX., der durch ſeine Heirat mit Beatrix die Provence und durch Eroberung das Königreich Neapel erlangte. Wir haben von ihm außer einer Tenzone zwei Minnelieder. Von den provenzaliſchen Dichtern wird er geſchmäht, von den Franzoſen geprieſen. Zu ſeinen Schützlingen gehörten **Perrin von Angecourt** (bei Sedan; ſ. die nebenſtehende Abbildung) und Adam de le Hale. Perrin folgte ſeinem Gönner nach der Provence und richtete von da aus ſchmachtende Lieder an die Geliebte in Paris, denen die häufige Anwendung des Refrains einen volkstümlichen Zug gibt.

Adam de le Hale (in moderner Schreibung de la Halle, ſ. die Abbildung, S. 192) war der Sohn eines angeſehenen Bürgers von Arras und hatte den Beinamen der Bucklige, obwohl er uns wiederholt verſichert, nicht bucklig zu ſein. Vielleicht hatte er einmal bei der Aufführung einer Farce als Buckliger mitgewirkt und daher den Beinamen erhalten. Er wollte zunächſt Theolog werden und ſcheint die Kloſterſchule der Ciſtercienſerabtei Vaucelles (bei Cambrai) beſucht zu haben. Da er ſich jedoch in eine Schöne (Maroie) verliebte, gab er die Abſicht auf, um zu heiraten (gegen Anfang des Jahres 1262), ſcheint jedoch in Paris ſeine Studien fortgeſetzt zu haben. Bei bürgerlichen Unruhen in Arras (1269) begab ſich Adam mit ſeiner Familie nach Douai. Von ſeinen Werken iſt eine gelungene Nachahmung von Bodels „Congiés“ (vgl. S. 30) zu nennen. Dann hat er ſich in lyriſchen Stücken in eleganter Sprache verſucht und ſie anmutig in Muſik geſetzt. Wir haben von ihm Roondels, Minnelieder, Jeus partis, Motette; es waren dies mehrſtimmige Geſänge (descant), wie die Roondels, jedoch ſangen dort die verſchiedenen Stimmen auch verſchiedenen Text. Als nach der Siziliſchen Veſper Robert II. von Artois ſich 1283 nach Neapel zu Karl von Anjou begab, ſcheint Adam ſich in ſeinem Gefolge befunden zu haben. Wir treffen ihn am Hofe Karls.

den er nach ſeinem Tode (1285) in dem „Dit dou roi de Sezile“ (Gedicht vom König von Sizilien) in Alexandrinerlaiſſen aus je 20 Verſen verherrlichen wollte; doch kam er über den Anfang nicht hinaus. Er ſtarb in Neapel 1286 oder 1287. Man erwies ihm in ſeiner Vaterſtadt Ehren, die damals ganz ungewöhnlich waren. Zur Erinnerung an ihn wurde dort ein von ihm verfaßtes Schäferſpiel aufgeführt, von dem ſpäter die Rede ſein wird, mit einem pietätvollen Prolog, der einem Pilger in den Mund gelegt iſt.

Einige Lyriker, wie Richard von Fournival und Robert von Blois, haben ſich auch als Verfaſſer größerer Werke verſucht.

Der franzöſiſche Minneſang unterſcheidet ſich von dem provenzaliſchen weſentlich durch das ſtarke Hervortreten des Volkstümlichen: abgeſehen von denen, die in Formen und Gedanken die Künſtlichkeit der Provenzalen nachzuahmen ſuchen, iſt er von einer wohlthuenden Natürlichkeit und Friſche. Die verſchiedenen Provinzen haben eine ſehr ungleiche Zahl von Sängern hervorgebracht. Zu reicherer Entwickelung hat ſich der Minneſang nur in der Champagne, in Isle de France und in den nördlichen Provinzen, Pikardie, Artois, Hennegau, entfaltet. In den übrigen Gegenden taucht nur hier und da ein Dichter auf, der unter ſeinen Landsleuten gewöhnlich ganz allein ſteht. Die Normandie hat ſich, gleich dem normanniſchen England, ſo gut wie gar nicht an dem Minneſang beteiligt.

Die Einwirkung auf fremde Nationen war ſeitens der Franzoſen minder ſtark als ſeitens der Provenzalen. Doch ſind in Deutſchland und Italien auch franzöſiſche Sänger geleſen und gefeiert worden; die deutſche Lyrik der Zeit verrät beſonders den Einfluß Chriſtians und Cuenons.

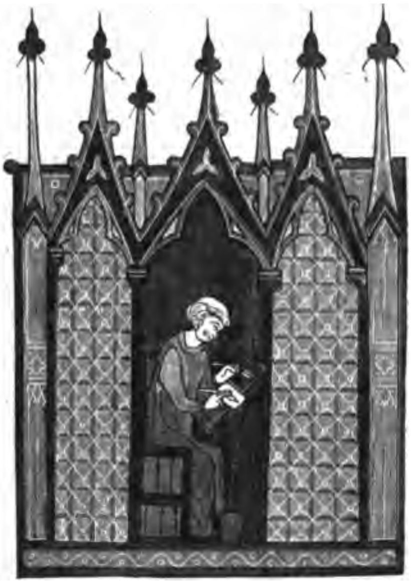
3. Das Fablel und der jüngere Lai.

Die Fablels (von den Franzoſen jetzt Fabliaux genannt) ſind nichts als gereimte Schwänke, wie ſie in Proſa oder in Verſen in heiterer Geſellſchaft, zumal wo die Damen fehlten oder ſich zurückgezogen hatten, geſagt wurden. Erhalten ſind uns 148 Fablels: das älteſte, „Richeut“, ſtammt aus dem Jahre 1159, die jüngſten ſind von Jehan de Condé, der gegen 1340 ſtarb. Die Form faſt aller iſt das kurze Reimpaar. „Richeut“ ſteht inſofern ziemlich allein, als es auch mehr als zwei Verſe auf denſelben Reim ausgehen läßt und ſeine Achtſilbler durch Vierſilbler unterbricht, die allemal den neuen Reim einführen. Das kürzeſte Fablel beſteht aus 18, das längſte aus über 1300 Verſen.

„Richeut“ hat zur Heldin die Buhlerin Richeut mit ihrem Sohn und ihrer Dienerin Herſent. Der Name Richeut war bereits damals für eine Dame dieſer Art ſtereotyp. Der Dichter ſpielt auf Abenteuer an, die offenbar in anderen, uns nicht mehr erhaltenen Fablels erzählt worden waren: wie Richeut Nonne wird, ſich von einem Prieſter aus dem Kloſter entführen läßt, aber dann ſelbſt den Tod des Entführers veranlaßt, und wie ſie ferner einen Herrn Guillaume hinters Licht führt. Das erhaltene Fablel iſt mehr ein Sittenbild als eine Erzählung und die einzige Dichtung dieſer Art. Einige Züge erinnern an Manon Leſcaut. Daß die Herrſchaft der Buhlerin ſich über alle Stände erſtreckt, deutet der Dichter dadurch an, daß er einen Geiſtlichen, einen Ritter und einen Bürger als ihre Liebhaber aufführt. Auch ihr Sohn iſt ein Typus, eine Art Don Juan, der ſein Glück bei den Frauen zu ſelbſtſüchtigen Zwecken ausnutzt, ja es nicht verſchmäht, auf dieſem Wege ſeinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Standpunkt, den der Dichter einnimmt, iſt weder der des Moralpredigers noch auch der des Cynikers, ſondern der des kalten Beobachters, der die herbe Wahrheit unerbittlich bloßlegt, ein Zola des Mittelalters.

Elinand erzählt uns von einem Stephan von Alinerre, einem Schüler Abailards und Gilberts de la Porrée, der Kanonikus von Beauvais, ſpäter zu S. Quiriace bei Provins und Geiſtlicher der Kapelle des Grafen Heinrich von Champagne war, exercitatissimus in omni genere facetiarum utriusque linguae, Latinae et Gallicae (höchſt gewandt in allerlei Schwänken in lateiniſcher und franzöſiſcher Sprache). Daß „Richeut“ von einem litterariſch gebildeten Klerikus herrührt, dürfen wir für ſicher halten, und da es zum Teil in Beauvais ſpielt, wenigſtens die Möglichkeit hier andeuten, daß der von Elinand Erwähnte der Verfaſſer geweſen iſt. Die Namen Richeut und Herſent (das deutſche Richild und Heriſwinth) weiſen auf die Renart-Branchen hin. Sollten Stephans galliſche Facetien unter dieſen zu ſuchen ſein?

Die Mehrzahl der übrigen Fablels ſind echte Schwänke, Geſchichten zum Lachen. Man hat ſie nicht mit Unrecht als Vertreter des esprit gaulois aufgeführt, jener ausgelaſſenen Laune, die auch das Heiligſte und Teuerſte dem Spotte preisgibt, nicht um es von ſich abzuthun, ſondern gerade weil das ſichere Bewußtſein des Beſitzes den Gedanken an die Gefahr eines ſolchen Spieles gar nicht aufkommen läßt. So werden Gegenſtände des Glaubens und religiöſe Einrichtungen ohne Ehrerbietung behandelt, Prieſter, ja Biſchöfe den galanteſten Abenteuern ausgeſetzt, die Frauen als aller Tücken und Begierden voll hingeſtellt, nur weil die entgegengeſetzte Auffaſſung dem Schwanke ſeine beſte Würze genommen hätte. Die aufſteigende Blüte der Fablels hängt mit dem Emporkommen des Bürgerſtandes zuſammen. Zwar verſchmähten auch die ariſtokratiſchen Kreiſe neben dem Nektar der Minnedichtung und der Ambroſia des Arthurromans keineswegs die derbere Koſt der Fablels; aber im weſentlichen ſind die letzteren nicht aus den Ritterkreiſen, ſondern aus dem von Behagen und Wohlſtand erfüllten Bürgertum hervorgegangen. Manche ſind dermaßen unflätig, daß ſich ihr Inhalt hier nicht einmal andeuten ließe.


Adam de le Hale. Nach einer Handſchrift des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Arras, wiedergegeben in de Couſſemaker, „Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle“. Paris 1872. Vgl. Text, S. 190.

Unter den Fableldichtern kehren auch einige ſonſt bekannte Namen wieder: Jehan Bedel, Verfaſſer von neun Schwänken, ſcheint mit Jehan Bodel aus Arras (vgl. S. 30) identiſch zu ſein, indem Bedel nur die lothringiſche Ausſprache für Bodel iſt. Henri d'Andeli, Ruſtebuef, Philipp von Beaumanoir ſind aus dem 13. Jahrhundert zu nennen. Watriquet de Couvin und Jehan de Condé gehören dem Anfang des 14. Jahrhunderts an und ſind die letzten Vertreter dieſes Litteraturzweiges. Alle Genannten haben auch Werke aus anderen litterariſchen Gattungen verfaßt.

Um hier wenigſtens eine Idee von dem Inhalt der Fablels zu geben, ſeien einige analyſiert, die wir mit Abſicht möglichſt verſchiedenartig wählen, jedoch mit Ausſchluß der gar zu unanſtändigen.

„Biſtduda?“ heißt ein Fablel, das von zwei Brüdern erzählt, die einen reichen, aber dummen Nachbar beſtehlen wollen. Der eine ſchneidet im Garten Kohl ab, der andere greift im Schafſtall nach dem feiſteſten Hammel. Der Reiche, der verdächtiges Geräuſch hört, bittet ſeinen Sohn, den Hund zu rufen. Dieſer Hund hieß Biſtduba. Der Sohn ruft Biſtduba durch die Hofthür, und der eine Dieb antwortet: „Ja, ich bin da.“ Der Bauer glaubt, der Hund habe dieſe Antwort gegeben, und holt den Prieſter herbei, der den Teufelsſpuk des ſprechenden Hundes beſchwören ſoll.

Der „Ritter mit dem roten Gewand“ lebt in der Grafſchaft Dammartin und macht dort der Frau eines reichen Mannes den Hof. Eines Morgens, wo der Gatte nach Senlis aufgebrochen iſt, um dort einen Prozeß zu führen, läßt die Dame ihren Freund kommen. Er trifft in rotem, mit Hermelin gefüttertem Rock ein, auf einem Reitpferd, mit vergoldeten Sporen, und führt einen gemauſerten Sperber und zwei Jagdhündchen mit ſich. Als er ſich's bequem gemacht hat und mit der Dame ſchäkert, kommt ihr Gatte zurück: der Prozeß war abbeſtellt. Er fragt, was das Pferd und der Sperber bedeute, wo die koſtbaren Sporen und der prächtige Rock hergekommen ſeien. Die Dame ſagt: „Mein Bruder war hier; er hat Euch dieſe Sachen als Geſchenk dagelaſſen.“ Der Gatte freut ſich der Geſchenke und begibt ſich zur Ruhe. Indeſſen hat der Galan Zeit, ſeine Sachen wieder an ſich zu nehmen und heimzureiten, und als der Mann erwacht und Pferd und Gewandung verſchwunden ſieht, läßt er ſich von ſeiner Frau einreden, daß er alles nur geträumt habe, und erklärt ſich ſogar bereit, auf ihren Rat eine Pilgerfahrt nach einem fernen Heiligtume anzutreten.

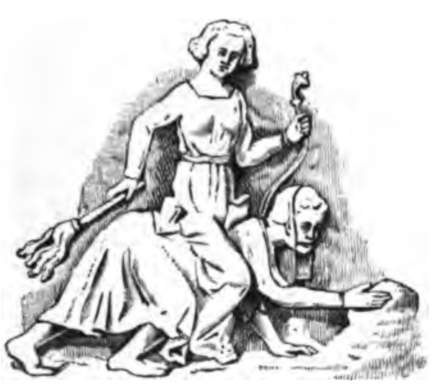
„Des Eſels Teſtament“ von Ruſtebuef betrifft einen Eſel, der im Dienſte eines geizigen Pfaffen zwanzig Jahre geſtanden und ſeinem Herrn durch treue Arbeit viel Geld eingebracht hat. Aus Pietät begräbt ihn dieſer denn auch, als er an Altersſchwäche geſtorben iſt, im Kirchhof in geweihter Erde. Dieſe Thatſache kommt zu den Ohren des Biſchofs, eines jovialen, menſchenfreundlichen, aber überſchuldeten Mannes. Er läßt den Prieſter zu ſich rufen und macht ihm Vorſtellungen. Dieſer bittet ſich eine Bedenkzeit aus. Als er dann zurückkehrt, geſteht er ruhig ein, den Eſel in geweihter Erde begraben zu haben. „Allein“, ſetzt er hinzu, „bevor der Eſel ſtarb, vermachte er Euch zwanzig Livres in ſeinem Teſtament, um von der Hölle befreit zu werden.“ Damit überreicht er dem Biſchof die Summe, dieſer nimmt ſie in Empfang und ſagt: „Gott vergebe ihm ſeine Miſſethaten!“

„Vom Ritter mit dem chainse“ (Überwurf aus Leinwand oder feinerem Stoff). Drei Ritter, die an einem Turnier teilnehmen wollen, ſind in die ſchöne Frau eines reichen Mannes verliebt und bitten ſie, jeder für ſich, um Gegenliebe. Sie ſchickt einem von ihnen durch einen Boten ihren Überwurf und läßt dabei ſagen, ſie ſei erſt dann von ſeiner Liebe überzeugt, wenn er am folgenden Tage im Turnier den Überwurf ſtatt eines Panzers anlegen und außerdem nur Helm, Eiſenſchuhe, Schwert und Schild führen wolle. Der erſte weigert ſich, den Überwurf anzunehmen, der zweite auch, der dritte geht auf den Wunſch der Dame ein. Er kämpft aufs tapferſte und wird als Sieger im Turnier ausgerufen, doch iſt er an dreißig Stellen verwundet worden. Einige Tage nachher gibt der Gatte der Dame ein großes Feſt, auf dem ſie nach alter Sitte die Gäſte bedienen muß. Da läßt der Verwundete ihr den blutbefleckten Überwurf zurückbringen und ſie bitten, ihn nun ihrerſeits, ſo wie er da iſt, bei dem Feſte vor aller Augen über ihren Kleidern zu tragen. Sie will es thun und erklärt, da der Überwurf mit dem Blute ihres treuen Freundes genetzt ſei, halte ſie ihn für einen königlichen Schmuck. Sie trägt ihn in der That auf dem Feſte, und der Dichter (Jaques von Baiſieux in Flandern) fragt am Schluſſe, wer von den beiden mehr für den anderen gethan habe, er, der ſein Leben ihr zu Liebe aufs Spiel ſetzte, oder ſie, die aller Schmach und Läſterung zum Trotz ſeinen Wunſch erfüllte.

Manche Fablels behandeln noch jetzt bekannte Anekdoten. Der „Ritter mit dem roten Gewand“ deckt ſich mit dem Inhalt deutſcher und franzöſiſcher Volkslieder. Einige Fablels ſind von Hertz, dem Dichter des „Spielmannsbuches“, andere von Rudolf Baumbach meiſterhaft nacherzählt worden („Der bunte Zelter“, „Ariſtoteles und Phyllis“, „Das Schneekind“). „Die lange Nacht“ (von Adelbert Keller in deutſche Proſa gebracht) iſt die Geſchichte vom großen Klaus und kleinen Klaus. Andere erzählen von der raſch getröſteten Witwe (der Matrone von Epheſus), von dem Bauern als Arzt (Molières „Arzt wider Willen“), den vier Wünſchen u. ſ. f.

Ein Fablel nennt ſich auch die älteſte Eulenſpiegelgeſchichte in Frankreich: der Held Trubert weiß, indem er ſich dumm ſtellt, andere Menſchen auf verſchiedene Methoden zu übervorteilen. Der Dichter, Douin de Lavesne, hat die Grenze des Anſtändigen oft mutwillig überſchritten. Seine Erzählungen ſind offenbar aus der mündlichen Überlieferung geſchöpft, die weit hinaufreicht. Als älteſtes Werk der Gattung iſt wohl neben arabiſchen Erzählungen das griechiſche Leben Äſops anzuſehen, das man mit Unrecht Planudes zugeſchrieben hat. Auch die lateiniſche Erzählung von Unibos hat ähnlichen Charakter.

Eine Gruppe von Fablels hat eine edlere, elegantere, man möchte ſagen: eine ſalonfähige Haltung und berührt ſich mit der Versnovelle. Man kann ſchon den „Ritter mit dem chainse“ dahin rechnen. In den Handſchriften werden dieſe ritterlich-höfiſchen Erzählungen öfter als Lais bezeichnet. Der alte bretoniſche Lai, der in den Zeiten Heinrichs II. von England die ritterlichen Kreiſe entzückte, war in ſeinem Begriff erweitert worden und hatte ſeinen Charakter geändert. Der Ausdruck Lai wurde mit Versnovelle identiſch. So wird der „Bunte Zelter“ von dem Dichter Huon le Roi ſelbſt als Lai bezeichnet. Ein anderer Lai behandelt die Geſchichte des Narciſſus. Der Lai „Des Vögleins Lehren“ erzählt ein weitverbreitetes Thema orientaliſchen Urſprungs. Der „Lai de l'ombre“ (Lai vom Schatten) beruht auf freier Erfindung. Einen Übergang zwiſchen der älteren und jüngeren Art bildet der Lai von Orpheus, der uns in franzöſiſcher Faſſung verloren, aber in anmutiger engliſcher Nachdichtung erhalten iſt, und der auf die Erzählung noch das obligate Konzertſtück folgen ließ, auf das dieſe ſpäteren Lais ſonſt verzichten. Ein Lai, der an der Grenze des Fablels ſteht, iſt der „Lai d'Aristote“ (Lai von Ariſtoteles) von Henri d'Andeli.



Ariſtoteles und die ſchöne Indierin (zum „Lai d'Aristote“). Nach einem Basrelief des 15. Jahrhunderts an einem Portal der Kathedrale zu Rouen, wiedergegeben in Armand Gaſté, „Un Chapiteau de l'Église Saint-Pierre de Caen“, Caen 1887.

Hier ſchildert der Dichter die im Mittelalter ſprichwörtliche Freigebigkeit Alexanders des Großen. Er hat Indien erobert und weilt dort thatenlos im Bann einer ſchönen Indierin. Vergebens macht ſein alter Lehrer Ariſtoteles ihm Vorſtellungen: er kann ſich von der Schönen nicht losreißen und verhehlt ihr nicht, daß, wenn er ſie ſo lange auf ſeinen Beſuch warten ließ, die Strafreden des Ariſtoteles die Schuld daran trugen. „Wartet nur bis morgen früh!“ ſagt die Schöne. „Wenn Ihr dann aus dem Fenſter ſeht, werdet Ihr Euch davon überzeugen, wie alle Gelehrſamkeit des weiſen Meiſters bei mir zu ſchanden wird.“ Am anderen Morgen geht die Schöne in den Garten. Ihr Morgenkleid hat ſie aufgeſchürzt, daß ihre bloßen Füße ſichtbar werden. Sie windet aus Blumen einen Kranz, Volkslieder ſingend, und ſetzt den Kranz auf ihre blonden Zöpfe. Ariſtoteles ſitzt im Erdgeſchoß über ſeinen Büchern, ſieht ihr verſtohlen zu und kann nicht umhin, als ſie ſich dem Fenſter nähert, ihr Artigkeiten zu ſagen und ſie um Zärtlichkeiten zu bitten. „Erſt erfüllt meinen Wunſch“, erwidert ſie; „liebt Ihr mich wirklich, ſo nehmt einen Sattel auf den Rücken und laßt mich auf Euch durch den Garten reiten.“ Er gibt ſich willig dazu her. Alexander ſieht aus dem Fenſter den wunderlichen Ritt, muß laut lachen und ſagt zu Ariſtoteles: „Meiſter, ſeid Ihr toll geworden? Mich habt Ihr erſt kürzlich getadelt, und jetzt handelt Ihr ſelbſt, als ob Euch alle Vernunft fehle!“ Und beſchämt läßt der Philoſoph die Dame abſteigen.

Die muntere Geſchichte hat große Wanderungen gemacht. Auch in Indien, wo der franzöſiſche Dichter ſie ſpielen läßt, wird ſie erzählt; in der Sanskritfaſſung handelt der Weiſe Vararutſchi wie oben Ariſtoteles. Der franzöſiſche Schwank war ſo beliebt, daß er in der mittelalterlichen Plaſtik oft dargeſtellt worden iſt. Hier ſei ein Bildwerk wiedergegeben, das ſich an einem Portal der Kathedrale in Rouen befindet (ſ. die obenſtehende Abbildung).

Die Fablels hatten zum Repertoire der Spielleute gehört, und mit deren Zurücktreten hängt ihr gänzliches Verſchwinden im 14. Jahrhundert aufs engſte zuſammen.

4. Die Renart-Branchen und Tierfabeln.

Der Gattung der Fablels ſind die Branchen des „Romanz de Renart“ nahe verwandt, die man als Tierſchwänke bezeichnen könnte. Die Erzählungen von Reineke Fuchs, die von alters her auch in Deutſchland weite Kreiſe ergötzt haben, von Goethe der Einkleidung in Hexameter, von Kaulbach der Illuſtrierung in einem ſchalkhaften Bildercyklus gewürdigt worden ſind, gehen auf altfranzöſiſche Darſtellungen zurück, deren Geſamtheit man mit dem Namen „Romanz de Renart“ belegte. Erhalten ſind uns ſechsundzwanzig Branchen (d. h. Abenteuer; doch ſind zuweilen mehrere Abenteuer zu einer Branche verbunden). Sie ſind ſämtlich in kurzen Reimpaaren geſchrieben und rühren von verſchiedenen Verfaſſern her. Mehrere ſind Umarbeitungen älterer Dichtungen, die uns nicht erhalten ſind, deren Inhalt wir jedoch aus lateiniſchen und deutſchen Nachahmungen entnehmen.

Eigentümlich iſt dieſen Dichtungen wie der Fabel, daß eine beſtimmte Tiergattung durch ein Individuum vertreten wird. So iſt vom Fuchs, Wolf, Bären die Rede, als ob es nur einen Fuchs, Wolf, Bären auf der Welt gäbe. Wenn ſich dies auch in der Fabel findet, ſo unterſcheidet ſich doch der Roman von ihr dadurch, daß er dieſe Individualiſierung der Tiergattungen ſtrenger durchführt und jedes Individuum mit einem ihm feſt verbleibenden Namen belegt. Dieſe Namen ſind teils menſchliche Vornamen, wie Renart (Reinhard) für den Fuchs, Iſengrin für den Wolf, Tibert für den Kater, Herſent für die Wölfin, teils ſind ſie Eigenſchaften der Tiere entnommen, wie Chantecler (ſinge hell) für den Hahn, Bruiant (ſtürmend) für den Ochſen, Noble (edel) für den Löwen, Couart (feig) für den Haſen, Tardif (zögernd) für die Schnecke.

Neben dieſen ſtereotypen Namen gibt es auch ſolche, die von den Dichtern für einzelne Tiere willkürlich geſchaffen worden ſind, alſo nicht in der Überlieferung wurzeln, z. B. Percehaie (d. h. kriech durch die Hecke), Renarts Sohn. Daß Lothringen einen Hauptanteil an der Ausbildung der Tierdichtung gehabt hat, iſt wohl daraus zu entnehmen, daß pinte die lothringiſche Form für picta iſt und die Henne auch in ſolchen Branchen Pinte (d. h. die Bunte) heißt, die ſicher nicht in Lothringen verfaßt worden ſind.

Die feſten Charaktereigenſchaften, die jedem Tiere des Romans eigentümlich ſind, erinnern an die Erſcheinungen des Menſchenlebens und geſtatten dem Roman im höheren Grade als der Fabel, menſchliche Züge in die Tierwelt hineinzutragen. Der Fuchs ſteht faſt überall im Vordergrunde der Handlung. Nur in wenigen Branchen fehlt er ganz, um dem Wolf, in einer dem Kater dieſe Rolle zu überlaſſen.

Leider liegt die Vorgeſchichte des uns erhaltenen Cyklus noch ſehr im Dunkeln. Der Name Iſengrin wird zuerſt in einer Begebenheit des Jahres 1112 von einem lateiniſchen Schriftſteller (Guibert von Nogent) erwähnt.

> Biſchof Gualdri hatte den Bewohnern von Laon, deren Lehnsherr er war, für eine Geldſumme eine Gemeindeverfaſſung zugeſtanden, bald aber den von ihm beſchworenen Vertrag gröblich verletzt. Die Stadt empörte ſich; das Haus des Biſchofs wurde geſtürmt. Ein Rädelsführer, Teudegald, ſucht den Biſchof, der ſich verſteckt hält, und findet ihn im Keller. Nun aber pflegte der Biſchof dieſen Mann ſonſt wegen ſeines wolfähnlichen Geſichtes Iſengrin zu nennen. Hierfür rächt ſich jetzt der Verfolger, der dem Biſchof, ehe er ihn ums Leben bringt, zuruft: „Hier alſo iſt Herr Iſengrin verſteckt!“

Die Anekdote beweiſt, daß die im Anfang des 12. Jahrhunderts populären Tiernamen ſchon im 11. Jahrhundert verbreitet geweſen ſein müſſen, doch beweiſt ſie noch nicht das Vorhandenſein franzöſiſcher Dichtungen: die Eigennamen gehörten Tierſchwänken an, die in der Form der Proſaerzählung im Volksmunde lebten.

Während ältere Dichtungen dieſes Kreiſes in lateiniſcher Sprache, die uns aus dem 8. bis 11. Jahrhundert vorliegen, die ſtereotypen Namen noch nicht kennen, treten uns Namen in größerer Zahl in dem Werke „Ysengrimus“ entgegen, das ein Magiſter Nivardus um 1152 in Flandern in lateiniſchen Diſtichen ſchrieb. Wenn Nivardus ſein Werk nach dem Wolfe, nicht nach dem Fuchſe benannt hat, ſo liegt dies vielleicht daran, daß zunächſt jener die Hauptperſon des Sagenkreiſes war und erſt ſpäter durch ſeinen Nebenbuhler beiſeite gedrängt wurde. Die Satire des Nivardus richtet ſich vielfach gegen die Deutſchen. Er läßt die feineren Tiere franzöſiſch ſprechen, den Wolf nennt er Teutonicus, die Stimme des Eſels bairiſch. Da finden wir außer Yſengrimus und Reinardus den Eſel Balduinus (daher franz. baudet), den Bären Bruno (franz. Brun), den Widder Belinus (franz. Belin, daher bélier). Andere Namen ſcheinen Erfindung des Dichters zu ſein. Der „Ysengrimus“ enthält zwölf Erzählungen, von denen die letzte (Yſengrims Tod) von dem Dichter erfunden iſt. Die übrigen (Analogien zu dem Bachenabenteuer, dem Fiſchfang, den Bremer Stadtmuſikanten, der Beuteteilung u. a.) kehren ſämtlich in den franzöſiſchen Branchen wieder, können jedoch, von einem Falle abgeſehen, nicht die Quelle der franzöſiſchen Dichter geweſen ſein. Nur die fünfte Branche ſtimmt ſo genau zu dem im Anfang des „Ysengrimus“ erzählten Abenteuer, daß der lateiniſche Text vielleicht als die direkte Quelle des franzöſiſchen anzuſehen iſt. Das Verhältnis liegt nicht etwa umgekehrt. Denn in den franzöſiſchen Branchen iſt Iſengrin der Gevatter Renarts, ein Zug, der ſchon im 10. Jahrhundert in der „Ecbasis captivi“ auftritt. In der fünften Branche jedoch und ebenſo im „Ysengrimus“ iſt der Wolf der Oheim des Fuchſes, ein ſpeziell vlämiſcher Zug, der auch in Willems „Reinaert“ (kurz vor 1250) wiederkehrt. Die Übereinſtimmung in dieſem Zuge ſpricht gegen die Priorität der fünften Branche im Verhältnis zum „Ysengrimus“. Den Inhalt der fünften Branche bildet das Bachenabenteuer (Renart verhilft Iſengrin zu einem Schinken, den dieſer frißt, ohne Renart ſein Teil abzugeben), auf welches das im „Ysengrimus“ fehlende Geſpräch Renarts mit der Grille folgt.

Auch das Fablel „Richeut“ (vgl. S. 191) darf hier erwähnt werden, das nicht viel jünger als der „Ysengrimus“ iſt und ſeine Heldin Richeut und ihre Dienerin Herſent wohl nicht zufällig mit dem Namen der Füchſin und Wölfin benannt hat. An einem Zuſammenhang iſt nicht zu zweifeln. Es ſpricht aber mehr dafür, daß der Fableldichter die Namen aus der Tierſage entlehnt habe, als daß die letztere von dem Fablel beeinflußt worden wäre. Wie populär manche ſolcher Namen geweſen ſind, läßt ſich daraus entnehmen, daß Renart das altfranzöſiſche Wort für Fuchs (goupil) ganz verdrängt hat und zum Gattungsnamen geworden iſt.

Eine Bearbeitung, die der Mehrzahl der erhaltenen Branchen vorausliegt, iſt der altdeutſche „Reinhart Fuchs“ von Heinrich dem Glichezâre, einem Elſäſſer (um 1180). Heinrich war ein Mann von Geſchmack. Ein in den franzöſiſchen Handſchriften kaum angedeutetes Prinzip der Anordnung, nämlich nach den Tieren, mit denen Renart zuſammengerät, iſt von ihm ſtreng durchgeführt worden: erſt kommen die Abenteuer, in denen Renart mit kleineren Tieren zu thun hat — dieſe Abenteuer ſind auch in der franzöſiſchen Darſtellung vereinigt —, dann die Abenteuer mit Iſengrim, dem er ſtets boshaft mitſpielt, und den Schluß bildet die Geſchichte vom kranken Löwen. So hat er einen Plan und eine Einheit geſchaffen, die von ſeiner Quelle nicht geboten waren. Er hat ſatiriſche Anſpielungen auf lokale Verhältniſſe im Elſaß eingeflochten und will an dem Schickſal des Löwen zeigen, daß, wer ſich von der heuchleriſchen Art des ungetreuen Mannes beſtechen läßt und ihn auf Koſten des Braven befördert, ſchließlich ſelbſt darunter leiden muß.

Von den franzöſiſchen Branchen enthalten nur drei Angaben über ihre Verfaſſer: die zwölfte nennt Meiſter Richart de Liſon, einen Geiſtlichen aus der Normandie, der, wie in ſeinem Paternoſter des Wucherers, lateiniſche Brocken einmengt; die neunte nennt einen Prieſter von La Croix-en-Brie (bei Provins), der uns ſagt, daß dieſes ſein erſtes Werk ſei; die ſechzehnte nennt Pierre von Saint-Cloud. Die zwölfte gehört wohl noch ins 12. Jahrhundert. Pierre iſt vielleicht mit einem hiſtoriſch bezeugten Petrus de Sancto Clodovaldo sacerdos et sexagenarius qui etiam theologiam audierat (Prieſter, der die Sechzig überſchritten und noch theologiſche Vorleſungen gehört hatte) identiſch, der 1209 als Ketzer dem Scheiterhaufen nur dadurch entging, daß er in ein Kloſter eintrat. Man ſieht ſchon, wie ſehr bei den Renart-Dichtungen die Geiſtlichkeit ihre Hand im Spiele hat.

Pierre wird außer in einer Fortſetzung des Alexander-Romans noch in zwei anderen Renart-Branchen (1 und 15) genannt, was auf eine gewiſſe Berühmtheit ſchließen läßt; doch iſt ſeine Nennung zu Anfang der erſten Branche wohl ſicher ein ſpäterer Zuſatz. Die Branchen, deren Entſtehungsorte wir einigermaßen beſtimmen können, ſind in der Normandie, Isle-de-France, Brie, Picardie und Flandern entſtanden. In dieſen Provinzen, die ein zuſammenhängendes Gebiet bilden und bis zur Grenze des Vlämiſchen reichen, dürften die Tiermärchen beſonders beliebt geweſen ſein.

Als die älteſten datierbaren Branchen ſind anzuſehen die vierte, die an ein Ereignis von 1165 anſpielt (doch iſt die Beziehung nicht völlig geſichert), die ſechſte, die Bernart, Prior von Grandmont, Korrektor (Oberer) einer Filiale im Bois de Vincennes und Günſtling König Philipps II., auftreten läßt, die erſte, welche Nuredin (1146—74) erwähnt, aber uns nur in überarbeiteter Geſtalt vorliegt. Auch in der fünften, wo das Kamel ſich in juriſtiſchen Ausdrücken in unvollkommenem Italieniſch ergeht, findet Martin einen Seitenhieb auf die Juriſten Kaiſer Friedrichs I. und vielleicht auf die Zuſammenkunft in St.-Jean-de-Loſne (1162), wo Friedrich I. Ludwig VII. vergebens erwartete.

Die beliebteſte aller Erzählungen iſt die der erſten Branche von dem Hoftage des Löwen. Zumal in den niederländiſchen, platt- und hochdeutſchen Bearbeitungen hat ſie einen ausgedehnten Leſerkreis gefunden, der vom Mittelalter bis in die Gegenwart reicht.

Der Löwe Noble, König und Kaiſer des Tierreichs, entbietet alle Tiere in ſeinen Palaſt, um Hof zu halten. Nur Renart erſcheint nicht, und ſeine Abweſenheit benutzt Yſengrin, um ihn beim König zu verklagen. Er verlange die Beſtrafung des Miſſethäters, der ſeiner Frau Herſent Gewalt angethan habe. Der König iſt geneigt, den Kläger abzuweiſen, zumal da Herſent ſelbſt den Vorgang in Abrede ſtellt. Da erſcheint Chantecler der Hahn, Pinte die Henne und drei Hühner mit einem Wagen, auf dem die Leiche ihrer von Renart getöteten Schweſter Copee liegt. Nachdem Copee feierlich beigeſetzt iſt, gibt Noble auf die neue Anklage hin Brun dem Bären den Auftrag, den Angeklagten zu citieren. Brun begibt ſich zu Renart und richtet ſeinen Auftrag aus, dann wird er von dem Fuchs zu einem geſpaltenen Eichenſtamm geführt, in dem noch der Keil des Holzfällers ſteckt. Als aber Brun ſeine Schnauze in den Spalt geſchoben hat, um den Honig, der darin verborgen ſein ſoll, herauszulecken, zieht Renart den Keil heraus, und Brun iſt gefangen. Jetzt kommen die Bauern herzugeeilt, um ihn zu mißhandeln; in ſeiner Not reißt er ſich los und verwundet ſich am Kopf und an den Füßen. So zugerichtet, kehrt er an den Hof zurück. Nun wird Tybert der Kater mit dem gleichen Auftrage zu Renart geſchickt. Auch Tybert wird von Renart geprellt, und als dritter Bote wird Grinbert der Dachs, Renarts Vetter, abgeſandt. Ihm gelingt es, den Angeklagten an den Hof zu führen, nachdem dieſer ihm eingehend ſeine Sünden gebeichtet hat. Renart wird zum Galgen verurteilt; auf ſeine und Grinberts Bitten will jedoch Noble Gnade walten laſſen und ihm geſtatten, zur Buße eine Pilgerfahrt ins Heilige Land anzutreten. Er bricht auf, wendet ſich aber bald nach dem Hofe zurück, um dieſen mit roher Gebärde zu verhöhnen. Man macht ſich auf, um ihn zu verfolgen; er begibt ſich in ſeine Burg Malpertuis, und die Belagerung beginnt. Eines Abends ſpielt Renart den Belagerern einen Streich: er bindet ſie, als ſie ſchlafen, an den Schwänzen oder Füßen feſt, den König nicht ausgenommen. Indes die Schnecke, des Königs Fahnenträgerin, die Renart feſtzubinden vergeſſen hatte, befreit die übrigen, und Renart wird gefangen genommen und wiederum zum Galgen verurteilt. Nachdem er jedoch ſein Teſtament gemacht hat, kommt ſeine Frau, mit Schätzen beladen, bietet dieſe dem König an und bittet für Renart; der König nimmt das Gold und ſchenkt ihm nochmals das Leben. Es folgt dann ein kurzes Abenteuer (die Ratten und Mäuſe klagen Renart an; er klettert auf einen Baum; als man Miene macht, dieſen abzuhauen, trifft er den Löwen mit einem Steinwurf und entflieht) und eine Fortſetzung von Renart in der Färberbütte (vgl. S. 199).

Das älteſte Stück dieſer Branche reicht wahrſcheinlich bis zu Renarts Erſcheinen am Königshof und iſt von zwei Fortſetzern weitergeführt worden, von denen der eine die Belagerung von Malpertuis, der andere, der neu einſetzt, den Zweikampf Renarts mit Yſengrin folgen läßt. Jenes älteſte Stück hat in den erhaltenen Branchen eine Reihe von Nachahmungen erfahren und bildet ſomit den eigentlichen Kern des ganzen Romans. Da es den Sultan Nureddin als lebend erwähnt, der von 1146—74 regierte, dürfen wir es in das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts ſetzen.

Von großer Bedeutung für die modernen Werke von Reineke Fuchs iſt der vlämiſche „Reinaert“ geworden, den ein geiſtvoller, feinſinniger Dichter *Willem*, zwiſchen Gent und Antwerpen heimiſch, kurz vor 1250 verfaßte, und der im 14. Jahrhundert eine Umarbeitung und Fortſetzung erfuhr. Auf letztere gehen durch Vermittelung der gedruckten, von Hendrik von Alkmaar gloſſierten Verſion, die ins Plattdeutſche überſetzt wurde („Reynke de Vos“, Lübeck 1498), ſowie des Volksbuches in niederländiſcher Proſa ſämtliche modernen litterariſchen Bearbeitungen, mit Einſchluß der Goetheſchen, zurück. Willem erzählt nur *ein* Abenteuer, den Hoftag des Löwen; er hat von der erſten Branche eine von dem erhaltenen franzöſiſchen Text abweichende Form als Quelle benutzt und die Erzählung mit allerlei Namen und Zügen ſeiner germaniſchen Heimat ausgeſtattet. Den Zweikampf zwiſchen Wolf und Fuchs, der den Inhalt der ſechſten Branche bildet, hat erſt der Fortſetzer des 14. Jahrhunderts hinzugefügt.

Fragen wir nun nach der Entſtehung dieſer ganzen Erzählung, ſo hat ſie ſich aus der äſopiſchen Fabel vom kranken Löwen entwickelt, die mit größerer Treue in der zehnten Branche nacherzählt iſt.

Hier wird der Löwe plötzlich krank; die Ärzte ſind ratlos. Da erbietet ſich Grimbert, ſeinen Vetter Renart herbeizuführen, der dann auch wirklich mit getrockneten Kräutern und einer Salbe ankommt und dem König verſichert, er habe in der berühmten Hochſchule Salerno Medizin ſtudiert. Er verordnet dem Löwen, unter der Haut des Wolfes zu ſchwitzen. Iſengrin wird geſchunden. Der Löwe bedeckt ſich mit der Wolfshaut (ähnliche Heilmittel wurden im Mittelalter ernſtlich angewendet) und geneſt.

Die zu Grunde liegende Fabel des griechiſchen Äſop iſt ſchon im 8. Jahrhundert lateiniſch bearbeitet worden und ſomit die älteſte Fabel der mittelalterlichen Litteratur. Sie iſt am Hofe Karls des Großen zwiſchen 782 und 786 von Paulus Diaconus in lateiniſchen Diſtichen abgefaßt. Hier muß ſtatt des Wolfes der Bär ſein Fell hergeben. Eine Verſion, wo das Wolfsfell zur Heilung dient, findet ſich in einer lateiniſchen Dichtung des 10. Jahrhunderts, der ſchon erwähnten „Ecbasis Captivi“, die zu Saint-Evre bei Toul ein Deutſch-Lothringer verfaßte. Der Inhalt der äſopiſchen Fabel, der im lateiniſchen „Phädrus“ nichts Entſprechendes hat, iſt offenbar zu einem abendländiſchen Tiermärchen geworden, das im Volksmund umlief und in verſchiedenen Verſionen von lateiniſchen, aber auch von franzöſiſchen Dichtern bearbeitet wurde. Aus derſelben Erzählung hat ſich dann durch eine freiere Umgeſtaltung im Volksmunde die Geſchichte von dem Hoftage des Löwen herausgebildet, indem ſtatt der Krankheit des Löwen die Feindſchaft zwiſchen Wolf und Fuchs in den Vordergrund trat. Somit war die Fabel vom kranken Löwen, welche die mittelalterliche Fabellitteratur eröffnet, zugleich das Samenkorn, das am fruchtbarſten aufgehen und ſeine jüngſten Schößlinge bis an die Gegenwart vorſtrecken ſollte.

Auf äſopiſche Fabeln, die, ſobald ſie im Volksmunde lebten, auch durch den Einfluß der mündlichen Überlieferung umgeſtaltet wurden, gehen noch die Beuteteilung (Branche 16) und Renarts Abenteuer mit dem Raben, der den Käſe hält (2), zurück, ebenſo Renart und die Maulbeeren (ſonſt Trauben, Branche 11). Doch ſind die Abenteuer nicht zahlreich, die ſich mit Sicherheit auf äſopiſche Fabeln zurückführen laſſen.

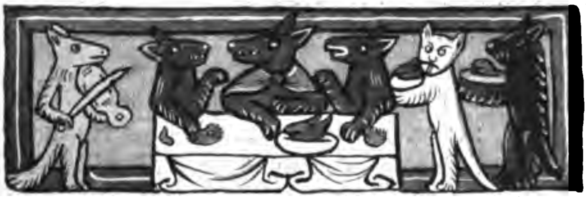
Der Weg, auf welchem die äſopiſchen Fabeln ins Volk gedrungen ſind, hat wohl in den meiſten Fällen durch die Schule geführt. Schon im Altertume wurden Fabelſammlungen im Schulunterrichte geleſen; durch das Mittelalter hindurch hat man ſich zu dieſem Zwecke des Avianus bedient und daneben auch Bearbeitungen des Phädrus benutzt, die man, weil der Name Phädrus nicht bekannt war, als Äſop bezeichnete. Daß aber auch andere Wege der mündlichen Verbreitung anzunehmen ſind, beweiſt die Thatſache, daß die von Paulus Diaconus behandelte Fabel vom kranken Löwen zwar in griechiſcher Faſſung vorhanden iſt, aber den älteren lateiniſchen Fabelſammlungen fehlt.

Noch zahlreicher ſind die Erzählungen, die auch unter den griechiſchen Fabeln nichts Entſprechendes haben. Einige dieſer Tierſchwänke, wie der Überfall der Wölfin durch den Fuchs und der Fiſchfang Yſengrins, leben noch jetzt im Volksmund in Finnland und benachbarten Ländern, wie Norwegen, Schweden, Lappland, Ehſtland, und manches ſpricht dafür, daß ſie in dieſen nordiſchen Strichen ihre Heimat haben. Gewöhnlich handelt es ſich hier um den Gegenſatz zwiſchen Fuchs und Wolf; doch wird in der Darſtellung der Finnen die Rolle der Wölfin und des Wolfes von der Bärin und dem Bären geſpielt.

Das erſte der erwähnten Abenteuer wird noch von Marie de France mit Bezug auf die Bärin erzählt, auf die es weit beſſer paßt. In dem zweiten (Branche 2) führt Renart den Yſengrin auf einen zugefrorenen Teich und ſpiegelt ihm vor, wenn er in die Wuhne ſeinen Schwanz herablaſſe, an dem ein Eimer befeſtigt ſei, werde er nach einiger Zeit eine Menge Fiſche herausziehen. Der Schwanz mit dem Eimer friert feſt, und als Menſchen hinzukommen, mißhandeln ſie den Wolf, der ausreißt, als ein Hieb ihm den Schwanz vom Rumpfe trennt. Im Nordiſchen fehlt der Eimer; der Bär läßt ſeinen Schwanz ins Waſſer hängen und reißt aus, den angefrorenen Schwanz im Stiche laſſend, als er Menſchen herannahen ſieht. Dieſe Darſtellung ruft ſchon durch ihre Einfachheit den Eindruck des Urſprünglichen hervor. Der Eimer iſt erſt in einem ſüdlichen Lande, wo die Eisdecke etwas Ungewöhnliches war, hinzugekommen. Am Schluß aber fügen die nordiſchen Erzähler hinzu: Seitdem hat der Bär einen ſo kurzen Schwanz. Es handelt ſich alſo um ein ätiologiſches Märchen, das die Kürze des Bärenſchwanzes erklären ſoll.

Jeder einzelnen Fabel eine beſtimmte Heimat nachzuweiſen, iſt begreiflicherweiſe unmöglich. Es kommen aber neben den griechiſch-lateiniſchen Fabeln und neben den nordiſchen Tiermärchen auch morgenländiſche Erzählungen in Betracht, bei denen es unmöglich iſt, den Weg, auf dem ſie nach dem Abendlande gelangt ſind, zu beſtimmen. So iſt z. B. der Zuſammenhang eines Abenteuers der erſten Branche (der Fuchs in der Färberbütte) mit einer ganz ähnlichen Erzählung in dem buddhiſtiſchen Sanskritwerke „Pantſchatantra" unverkennbar. Zwar finden ſich verwandte Erzählungen in anderen Ländern; doch ſtimmt keine ſo genau zu unſerer Renartbranche wie die indiſche. Hieraus darf wohl geſchloſſen werden, daß die Geſchichte im Morgenland entſtanden und auf mündlichem Wege (wir wiſſen nicht, wann) nach Frankreich gelangt iſt. Solcher ohne litterariſche Vermittelung aus dem Orient bezogenen Tiermärchen dürften im Renart nicht allzu viele ſein. Offenbar iſt die Ähnlichkeit des gelben Fuchſes (ſ. die Abbildung, S. 200) mit dem blauen Schakal für die Frage, ob die äſopiſchen Fabeln der Griechen indiſchen Urſprungs ſind, ohne Belang.

Die Gelehrten, welche für die Fabeldichtung indiſchen Urſprung vermuten, weiſen darauf hin, daß die Vermenſchlichung der Tiere den Anhängern Buddhas durch den Glauben an die Seelenwanderung nahegelegt war, daß der in Indien heimiſche Löwe nach dortiger Auffaſſung König der Tiere iſt und daß Schakal und Hyäne, die in der That den Spuren des Löwen zu folgen und ſich von ſeinen Speiſereſten zu nähren pflegen, jener voll ſchlauer Ränke, dieſe voll Gier und Grauſamkeit, als ſeine Miniſter gelten. Im Semitiſchen und Griechiſchen wird der Löwe als König der Tiere beibehalten, der Schakal aber durch den Fuchs erſetzt, und vielleicht beruht die Feindſchaft zwiſchen Fuchs und Wolf auf derjenigen zwiſchen Schakal und Hyäne. Jedenfalls ſind ſchon vor dem Beginn unſerer Zeitrechnung bei den Griechen heimiſche Fabeln nach Indien gelangt (oder zurückgelangt), und es iſt nicht möglich, bei einer jeden einzelnen Fabel feſtzuſtellen, ob ſie ſchließlich in Griechenland oder weiter im Oſten entſtanden iſt. Nur ſo viel ſteht feſt: daß Tiermärchen, in denen der Löwe auftritt, nicht innerhalb des nordiſchen Märchenkreiſes entſtanden ſein können, der nur einheimiſche und den Anwohnern geläufige Tiere auftreten läßt.



Der tot geſagte Renart, gelb gefärbt und als Spielmann verkleidet, ſpielt zur Hochzeit der Füchſin mit Poncet auf (zum „Roman de Renart"). Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 199.

Zu dieſen im Volk umgehenden Tierſchwänken iſt auch die Geſchichte von dem zechenden Wolf im Kloſterkeller zu rechnen, die in der 14. Branche erzählt wird. Jener Empörer in Laon (vgl. S. 195) ſpielte wohl an das hier zu Grunde liegende Tiermärchen an, wenn er den im Keller verſteckten Biſchof als Iſengrin anredete. Auch Nivardus hat wohl das Bachenabenteuer, mit dem er ſein Gedicht beginnt, einem Tiermärchen entlehnt.

Auf lateiniſche Quellen griffen die Dichter von Tierſchwänken nur ſelten zurück. Die 18. Branche, die wie die beiden folgenden denſelben Verfaſſer hat, iſt die getreue Überſetzung einer lateiniſchen Fabel des 11. Jahrhunderts („Sacerdos et lupus"), der ſie die Geſchichte des in die Wolfsgrube gefallenen Prieſters nacherzählt. Daß die fünfte Branche möglicherweiſe auf dem erſten Abenteuer des „Ysengrimus" beruht, iſt ſchon erwähnt worden.

Der Einwurf, daß die Tiermärchen ſich erſt aus dem „Romanz de Renart" abgeleitet hätten, iſt leicht zu widerlegen: es fehlen ihnen die Eigennamen Renart u. ſ. w., und wir haben ſoeben geſehen, daß dieſe Märchen noch heute das Urſprüngliche in Zügen bewahren, die bereits in den mittelalterlichen Darſtellungen verwiſcht ſind. Somit hat die Anſicht Jakob Grimms, der im Volk umgehende Tiermärchen für die Hauptquelle des „Renart" hielt, auch nach den neueſten Unterſuchungen in der Hauptſache recht behalten denen gegenüber, welche die Renartabenteuer im weſentlichen aus Äſop geſchöpft glaubten. An der Einführung der Tiermärchen in Frankreich, wie auch ſo mancher Sagen und Gebräuche, Einrichtungen und Anſchauungen in dieſes Land, ſind gewiß die Germanen ſtark beteiligt geweſen. Doch gehört den Franzoſen unſtreitig das Verdienſt, dieſen Litteraturzweig zuerſt in einer Volksſprache ausgebildet zu haben.

Auch die Tierfabel, die ſich durch die angefügte Nutzanwendung von den Renartbranchen unterſcheidet, iſt in franzöſiſcher Sprache vielfach behandelt worden, und zwar faſt durchaus auf Grund lateiniſcher Quellen. Der gewöhnliche Name für Fabelſammlungen iſt „Isopet" (d. h. kleiner Äſop).

Die Fabeln des Phädrus wurden im frühen Mittelalter in Proſa aufgelöſt, und zwar angeblich nach einem griechiſchen Text vom letzten Kaiſer Romulus für ſeinen Sohn Tyberinus. Über die Zeit der Abfaſſung wiſſen wir nur, daß ſie der älteſten erhaltenen Handſchrift (aus dem Ende des 10. Jahrhunderts) voraus liegen muß. Die Sammlung des Romulus umfaßt 83 Fabeln, von denen 51 mit Gedichten des Phädrus inhaltlich übereinſtimmen. Umgearbeitete und durch Zuſätze erweiterte Formen, die uns zum Teil noch erhalten ſind (Ademar von Chabanais vor 1029 und die 52 Fabeln des ſogenannten Romulus Nilantii, ſeines erſten Herausgebers), haben die Quelle eines engliſchen Fabelbuches gebildet, das Marie de France ihrem „Esope“ zu Grunde legte. Sie ſchreibt es König Alfred zu.

Diejenigen ihrer (102) Fabeln, die dem Romulus fehlen, finden meiſt in der abendländiſchen Tierſage Entſprechendes; einige ſind in der antiken Überlieferung oder in der jüdiſchen des Mittelalters vertreten. Die franzöſiſchen Fabeln der Marie ſind dann wieder in mittelalterlichen Texten als Quelle verwertet worden, ſo im „Romulus Roberti“, im „Erweiterten Romulus“, ja ſogar in italieniſchen und hebräiſchen Fabelbüchern.

Eine äußerſt beliebte Fabelſammlung des Mittelalters war ferner die des Walther Anglicus; ſie wurde zweimal ins Altfranzöſiſche übertragen. Auch Walther (öfter Anonymus Neveleti genannt) hatte Buch I—III des älteren Romulus in Diſtichen übertragen (zuſammen 58 Fabeln, zwei kamen aus anderen Quellen hinzu) und damit einen ungeheueren Erfolg erzielt, den die zahlreichen Handſchriften (über 80) und Überſetzungen des Werkes darthun. Der Verfaſſer, der vor 1212, wahrſcheinlich noch im 12. Jahrhundert, gedichtet hat, war vielleicht der Erzbiſchof Walther von Palermo (1109—90), der vorher Vormund Wilhelms II. von Sizilien geweſen war und vielleicht die Fabeln für ſeinen königlichen Zögling — wie Lafontaine die ſeinen für den Dauphin — gedichtet hat. Von den beiden franzöſiſchen Überſetzungen iſt die eine gegen das Ende des 13. Jahrhunderts in einer merkwürdigen Mundart der Freigrafſchaft in kurzen Reimpaaren geſchrieben; die andere, im Anfang des vierzehnten in derſelben Form abgefaßt, hängt eine Überſetzung des Avianus (Avionnet) an und iſt für die Königin Johanna von Frankreich einer Umarbeitung unterzogen worden. Beiläufig ſei auch einer provenzaliſchen Überſetzung gedacht, von der nur ein Bruchſtück erhalten iſt.

Der ältere Romulus wurde in lateiniſche Diſtichen gebracht von dem fruchtbaren lateiniſchen Schriftſteller Alexander Neckam (oder Nequam) in ſeinem „Novus Aesopus“. 37 ſeiner 42 Fabeln ſind dem Romulus entnommen. Neckams Mutter ſoll die Amme des Richard Löwenherz geweſen ſein, den ſie an der rechten Bruſt ſäugte, wenn ihr Sohn an der linken lag. Neckam (geboren im September 1157 zu Saint-Albans, geſtorben 1217 in der Nähe von Worceſter) ſtudierte in Paris und lehrte auch eine Zeitlang daſelbſt (1180). Seine Fabeln ſind zweimal in franzöſiſche Schweifreimſtrophen überſetzt worden: im 13. Jahrhundert in Strophen aus Achtſilblern (aabccb) im ſogenannten „Isopet de Chartres“, im vierzehnten in Strophen aus Sechsſilblern, die von anderen Maßen unterbrochen werden (aabaab), im ſogenannten „Isopet II“ oder „Isopet de Paris“.

Nirgends aber ſcheint dieſe Fabellitteratur in ſolcher Blüte geſtanden zu haben wie in England. Pſeudo-Alfred, Walther, Neckam waren Engländer, und im Jahre 1219 ſtellte der Ciſtercienſer Odo von Cheriton in Kent (er ſtarb 1246 oder 1247) ſeine „Parabolae“ zuſammen, die hauptſächlich Predigern als Mittel zur Belebung der Predigt dienen ſollten und wahrſcheinlich zumeiſt aus der Tradition geſchöpft ſind. Manche ſeiner Fabeln hängen mit Stoffen des Romulus, andere mit Stoffen Alfreds zuſammen. Eine Fabel hat er der Bibel entlehnt (es iſt dies die älteſte aller Fabeln aus dem Buch der Richter, Kapitel X); einige dürfte er ſelbſt erfunden haben. Einzelne ſeiner Erzählungen haben gar nicht den Charakter von Tierfabeln, wohin beſonders die Entlehnungen aus dem „Phyſiologus“ (vgl. S. 108) gehören.

Auch dieſe Sammlung hat im 13. Jahrhundert zwei Übertragungen ins Franzöſiſche erfahren, eine in ſechsſilbige Verſe, die andere in Proſa. Beide ſind noch ungedruckt. Bekannter iſt die altſpaniſche Überſetzung im „Libro de los gatos“ (Buch von den Katzen).

Die 42 Fabeln des Avian ſind im Mittelalter in lateiniſcher Sprache ſehr oft bearbeitet worden, in franzöſiſcher nur in einer Auswahl von 18 Fabeln, in dem ſogenannten „Avionnet“, deſſen bereits gedacht wurde (vgl. S. 201).

Da dieſe franzöſiſchen Fabeln nur Überſetzungen aus dem Lateiniſchen ſind, ſo iſt ihr Wert nicht allzu hoch anzuſchlagen. Die Überſetzer verfuhren nicht immer geſchickt, mißverſtanden oft ihre Quelle oder legten ſich deren Inhalt willkürlich zurecht. Doch haben die den franzöſiſchen zu Grunde liegenden lateiniſchen Sammlungen ihre Bedeutung für die Volkskunde: ſie greifen oft auf das mündlich verbreitete Tiermärchen zurück (ſelbſt für Fabeln, für welche ihnen ältere lateiniſche Darſtellungen zur Verfügung geſtanden hätten), ſchon Romulus hat Fabeln aus dem Volksmunde geſchöpft, und dieſe Tiermärchen geben zuweilen dieſelben Rätſel auf wie auch ſonſt die Sage: ſie zeigen Übereinſtimmungen mit bis dahin nur griechiſch vorhandenen Verſionen oder einzelnen Zügen dieſer, wobei uns der Weg, den die Tradition genommen, ganz dunkel bleibt.

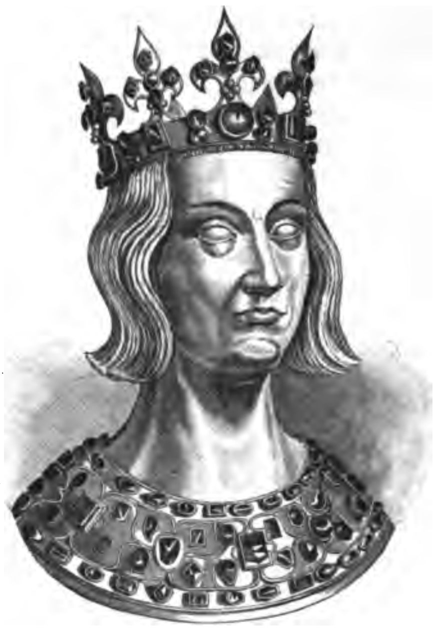
5. Erzählende und lehrhafte Dichtung.

Der Strom der Litteratur ſchwillt im 13. Jahrhundert ſtärker und ſtärker an, ohne weſentlich neue Bahnen einzuſchlagen. Die mittelalterliche Wiſſenſchaft gelangt in Paris auf ihren Höhepunkt: die ſcholaſtiſche Theologie mit dem Italiener Thomas von Aquino, die Naturwiſſenſchaft mit dem Deutſchen Albertus Magnus, beide Angehörige des Dominikanerordens. Ein gewaltiger Wiſſensdurſt, der Gelehrte und Laien beherrſchte, führte dahin, alle zugänglichen Kenntniſſe encyklopädiſch zuſammenzufaſſen und zu einem Syſteme zu ordnen. Das bedeutendſte Werk dieſer Art, wiederum einem Dominikaner zu verdanken, war das „Speculum majus“ (Der Große Spiegel) des **Vincenz von Beauvais** (geſtorben um 1264), den Ludwig IX. (ſ. die Abbildung, S. 203) als Vorleſer und Erzieher der Prinzen an ſeinen Hof berief. Hier ſind ſämtliche Wiſſenſchaften in einen von der Theologie gebildeten Rahmen eingereiht. Man möchte faſt den Untergang dieſes ſtolzen Baues mittelalterlicher Weltanſchauung bedauern, ſo feſt ſchien er gefügt, ſo ſchön durchdacht, ſo harmoniſch gegliedert. Da auch die franzöſiſche Litteratur des Jahrhunderts oft genug nur dieſem Streben nach Belehrung dienen wollte, ſo können viele ihrer Erzeugniſſe nur ein rein ſtoffliches Intereſſe beanſpruchen.

Die Einſchaltung lyriſcher Stücke in die Erzählung, die von dem Dichter des „Guillaume de Dole“ (vgl. S. 156) aufgebracht worden war, fand Nachahmung. Der berühmteſte Roman dieſer Art war der „**Veilchenroman**“ (Roman de la Violete) von **Gerbert de Montreuil**, die Quelle von Webers Oper „Euryanthe“. Gerbert, der auch eine Fortſetzung zu Chriſtians Graalroman (vgl. S. 146) und eine (verlorene) Bearbeitung der „Luite de Tristrant“ (Triſtrants Ringkampf) verfaßt hat, widmete gegen 1225 ſeinen Roman der Gräfin Marie von Ponthieu. Die Geſchichte, die dem Inhalte von „Guillaume de Dole“ ſehr ähnlich iſt, nur daß das Mal dort wie eine Roſe und hier wie ein Veilchen ausſieht, findet ſich, ohne daß von dem

Male die Rede wäre, bereits in einer picardiſchen Versnovelle aus dem 12. Jahrhundert, „Der Graf von Poitiers“, die folgendes erzählt.

Graf Gerart von Poitiers rühmt ſich an der Hoftafel Pippins in Paris, die ſchönſte, frömmſte und treueſte Frau ſein eigen zu nennen. Der Herzog von der Normandie wagt es, dies in Zweifel zu ziehen, und ſchlägt eine Wette vor, er werde ſie zur Untreue verleiten. Jeder ſetzt ſein Herzogtum ein. Der Herzog reiſt darauf nach Poitiers, wo die Dame ſeine Anträge mit Entrüſtung zurückweiſt. Er glaubt ſchon, ſein Herzogtum verlieren zu müſſen, als er an der Amme der Herzogin eine Bundesgenoſſin findet, die ihm den Ring, einige Locken und ein Stück vom Kleide der Herzogin verſchafft. Im Beſitze dieſer Gegenſtände wird es ihm leicht, bei Hofe die Überzeugung zu erwecken, daß er die Wette gewonnen habe. Gerart muß ſein Herzogtum abtreten, und ſeine Frau findet bei einem Verwandten Gerarts, Harpin, in Metz Aufnahme. Als Pilger verkleidet, zieht jetzt der Graf nach Poitiers und belauſcht dort ein Geſpräch zwiſchen Herzog und Amme, aus welchem er erfährt, daß ſeine Frau unſchuldig iſt. Er begibt ſich ſofort zu Harpin, der gerade die Gräfin zu zwingen ſucht, ſich mit ihm zu vermählen. Eben hat ſie auf die Frage des Prieſters: „Dame, wollt Ihr dieſen zum Herrn nehmen?“ die Antwort erteilt: „Lieber will ich mich hängen laſſen“, als der Graf hinzukommt und ſie befreit. Er thut dann bei Hofe ihre Unſchuld durch einen Zweikampf dar, in dem er den Normannen beſiegt. Dieſer und die treuloſe Amme erhalten die verdiente Strafe.



Ludwig IX. Nach der für ſeinen Enkel Philipp IV. angefertigten goldenen Büſte, wiedergegeben in Du Canges Joinville-Ausgabe, Paris 1668. Vgl. Text, S. 202.

Die Novelle erinnert durch den raſchen Fortſchritt der Erzählung an die Lais des 12. Jahrhunderts. Ihre unbeholfene Darſtellung und die brutale Derbheit der Sitten, die an den handelnden Perſonen zu Tage tritt, ſcheinen auf die Zeit zu weiſen, wo die Verfeinerung des champagniſchen Hofes in den Ritterkreiſen noch nicht allgemeine Nachahmung gefunden hatte. Obwohl aber Gerbert ſagt, er zuerſt habe die Geſchichte in Reime gebracht, dürfen wir glauben, daß er aus dieſer Novelle geſchöpft hat. Er hat dem Helden den Namen Gerart belaſſen, im übrigen jedoch die groben Anachronismen entfernt, alles weiter und höfiſcher ausgeſponnen und nach ſeinem Vorbilde „Guillaume de Dole“ lyriſche Stücke eingelegt. Bei ihm iſt Gerart Graf von Nevers, ſein Gegner Liſiart Graf von Forez. Der König heißt Louis, die Amme Gondree mit einem dem „Perceval“ entlehnten Namen. Gerart verkleidet ſich als Spielmann und ſingt im Saale zu Nevers eine Laiſſe aus „Aliſcans“ (vgl. S. 35). Die Gräfin heißt Euriaut, woraus ſchließlich durch Helmine von Chézy in dem Operntexte das griechiſch klingende Euryanthe geworden iſt.

Als Huon von Méry, Mönch in Paris, 1234 ſein allegoriſches Gedicht „Das Turnier des Antichriſt“ (le Tornoiement Antecrist) verfaßte, worin er bekannte Ritter der Tafelrunde neben perſonifizierten Tugenden und Laſtern auftreten läßt und Geſtalten der alten Mythologie mit denen der chriſtlichen Legende bunt durcheinander mengt, waren Chriſtian von Troyes und Raol von Houdan die angeſehenſten franzöſiſchen Schriftſteller, auch letzterer, nach Huons

Ausdruck zu ſchließen, damals bereits verſtorben. Die Genannten hatten, wie Huon behauptet, den guten franzöſiſchen Ausdruck bereits ſo erſchöpft, daß es ſchwer war, nach ihnen noch etwas zu leiſten, ohne ihr Nachahmer zu ſein.

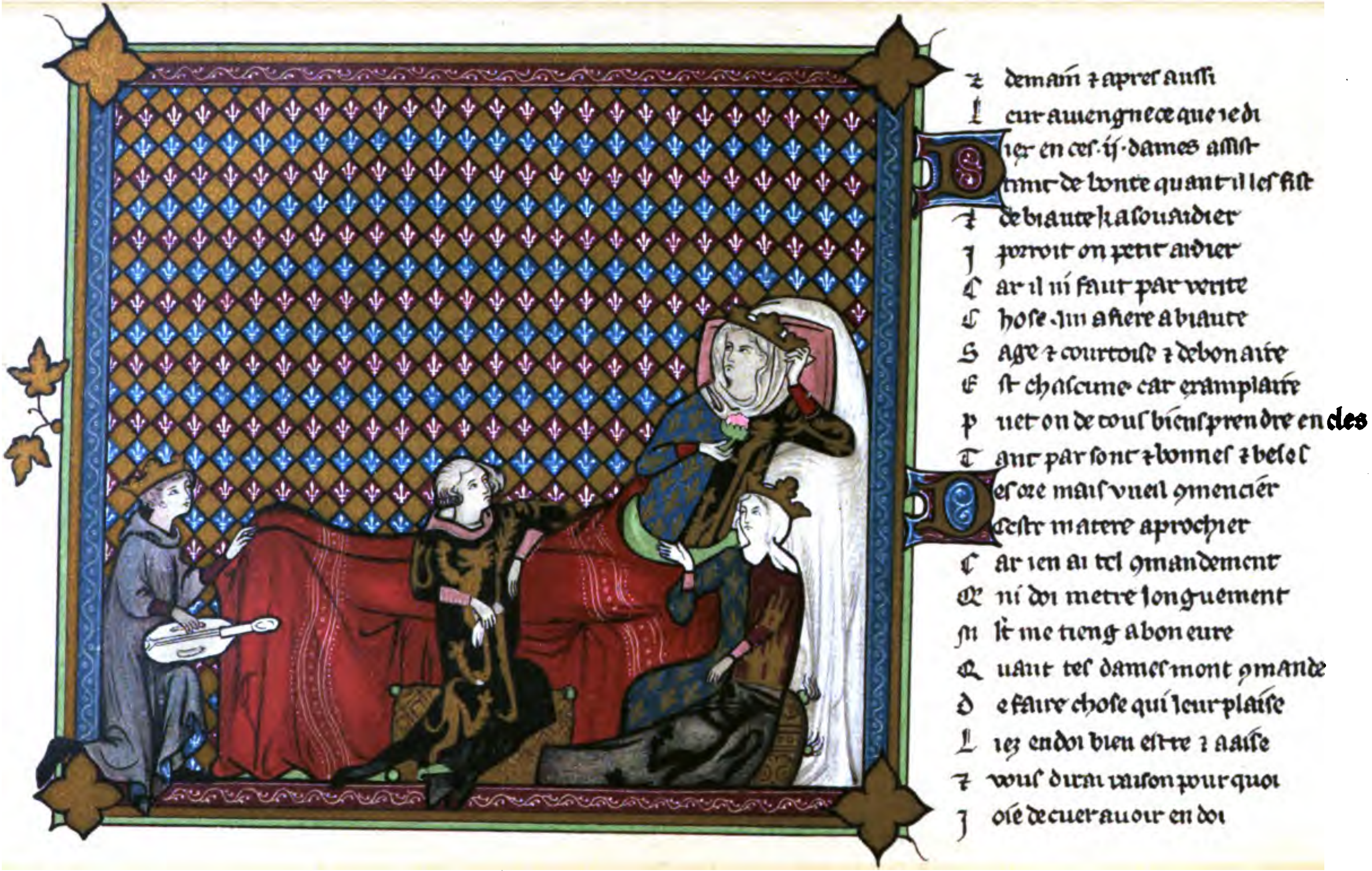
Raol von Hodenc (wahrſcheinlich Houdan im Département Seine-et-Oiſe) dichtete in den erſten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Er nennt ſich mit vollem Namen im „Meraugis“, ſeinem erſten Werk, in dem nach längerer Pauſe verfaßten „Roman von den Flügeln der Trefflichkeit“ und im „Traume von der Hölle“ (vgl. S. 209). Er iſt ſicher auch mit dem Raol identiſch, der den von einem anderen Dichter begonnenen Arthurroman „Die Rache Raguidels“ überarbeitete und zum Abſchluß brachte. In der äußeren Sprachform geſuchter, rhetoriſcher, in den langen Selbſtgeſprächen ſpitzfindiger, in der Erfindung und Darſtellung trivialer als Chriſtian, hat Raol mit ſeinem „Meraugis“ geringeren Erfolg gehabt als jener und Überſetzungen in fremde Sprachen nicht erfahren. Nur von der „Rache Raguidels“ gibt es eine mittelniederländiſche Nachahmung.

Meraugis von Portlesguez, d. h. wahrſcheinlich Saint-Brieuc, verliebt ſich in Lidoine, die einen Sperber als Schönheitspreis erhalten hat (was an den „Erec“ erinnert), findet aber in Gorvain Cadru einen Nebenbuhler. Während jener das feine höfiſche Benehmen an Lidoine liebt, verehrt ſie dieſer nur um ihrer körperlichen Reize willen. Sie beſchließt, dem zu gehören, deſſen Auffaſſung als die beſſere erwieſen wird. Die Gattin Arthurs bildet mit ihren Damen einen Gerichtshof und entſcheidet die Frage zu gunſten des Meraugis. Wir ſehen hier, wie die Tenzonenfragen (vgl. S. 68) im Leben auch in Proſa erörtert und vereinzelt durch feierlichen Richterſpruch aus ſchönem Mund entſchieden wurden. Meraugis zieht dann mit Lidoine noch vor der Hochzeit auf Abenteuer aus, die ſo geſchickt verſchlungen ſind, daß eine Art Einheit der Handlung hergeſtellt iſt, während ſie ganz in der ſinnlos phantaſtiſchen Weiſe motiviert ſind, an die ſich das Publikum dieſer Romane nun immer mehr gewöhnen muß. Der Dichter läßt ſeinen Helden zweimal mit Gauvain, dem Unüberwindlichen, kämpfen. Da er nicht wagt, ihn als trefflicher als dieſen hinzuſtellen, und ihn anderſeits auch nicht als Beſiegten bezeichnen will, ſo verabreden die beiden ein Scheingefecht, in dem Meraugis ſchließlich zu Boden ſtürzt und wie tot liegen bleibt, um ſich dann freilich in der Nacht heimlich zu entfernen. Und als die Helden ſpäter aufs neue in die gleiche Lage kommen, erſucht Meraugis den Gauvain, nun ſeinerſeits ihm zu Gefallen dieſelbe Komödie zu ſpielen. Am Schluſſe heiratet Meraugis Lidoine, Gauvain deren Freundin Amice.

Der Dichter liebt es, die Eigennamen durch Beinamen zu erſetzen. Dahin gehört l'Idoine („die Schmucke“, vom lat. idonea). Ein Räuber, den der Held beſiegt, heißt l'Outredoté („der überaus Gefürchtete“), eine Stadt „die Stadt ohne Namen“ (la Cité sans nom). In ſolchen Zügen liegt wohl bereits der Einfluß der Proſaromane von Arthur vor.

Wahrſcheinlich erſt ins 13. Jahrhundert gehört „Blancandin“, in dem der Held die Liebe der ſpröden Orgoillouse d'amor (d. h. die Liebesſtolze) gewinnt, ſie in Tormadai aus den Händen der ſie belagernden Feinde zu befreien ſucht, aber dabei in Gefangenſchaft, dann nach Indien gerät u. ſ. w. „Ider“ iſt noch ungedruckt und gehört nach ſeinen Reimen in eine ſüdliche Landſchaft des franzöſiſchen Sprachgebietes. „Durmart“ iſt frei von Schilderungen wunderbarer Ereigniſſe; der Held verliebt ſich in eine Dame, die er nie geſehen hat. Der Dichter polemiſiert wie Wolfram von Eſchenbach gegen die ritterliche Minne und preiſt die ehrbare bürgerliche Liebe, die zur Ehe führt. Mit eigenartigem Geſchick iſt „Meriaduec“, der Ritter mit den zwei Schwertern, abgefaßt. Kunſtvoll wird das Intereſſe geweckt und der Knoten geſchürzt, dann aber ein Faden nach dem anderen bloßgelegt, ſo daß zuletzt alles ſeine befriedigende Löſung findet.

Wichtig iſt für uns wegen ſeiner hiſtoriſchen Beziehungen und der großen Verbreitung des Stoffes der Roman „Robert der Teufel“ (Robert le Diable), von einem Picarden. Gemeint iſt Robert, der Vater Wilhelms des Eroberers, der 1028 ſeinem älteren Bruder



⁊ demain ⁊ apres auſſi
Leur auengne ce que ie di
Dieu en ceſ .ij. dames aſſiſt
tant de bonte quant il leſ fiſt
⁊ de biaute ka ſouſaidier
J porroit on petit aidier
Car il ni faut par verite
Choſe .iui afiere a biaute
Sage ⁊ courtoiſe ⁊ debonaire
Eſt chaſcune car examplaire
Puet on de touſ bienſ prendre en des
Tant par ſont ⁊ bonneſ ⁊ beleſ
Deſore maiſ vueil ꝯmencier
De ceſte matere aprochier
Car ien ai tel ꝯmandement
Qni doi metre longuement
Mlt me tieng a boneure
Quant teſ dameſ mont ꝯmande
De faire choſe qui leur plaiſe
Liez en doi bien eſtre ⁊ aaiſe
⁊ vouſ dirai raiſon pourquoi
Joie de cuer auoir en doi

Adenet le Roi, die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Castilien unterhaltend.

Nach einer gegen Ende des 13. Jahrhunderts geschriebenen Handschrift, in der Arsenalbibliothek zu Paris.

[illegible] Richard III. in der Regierung folgte, als Buße für begangene [illegible] wallfahrtete und auf der Rückkehr 1035 in Nicäa ſtarb. Der [illegible] ſelbſtändig erzählt und iſt erſt nachträglich auf den Normannen[illegible] Später iſt die Geſchichte in die Form des Dit (vgl. S. 11[illegible]) [illegible] aufgelöſt worden. In der letzten Form wurde ſie dann als [illegible] ländiſchen Sprachen übertragen, auch zur Oper geſtaltet.

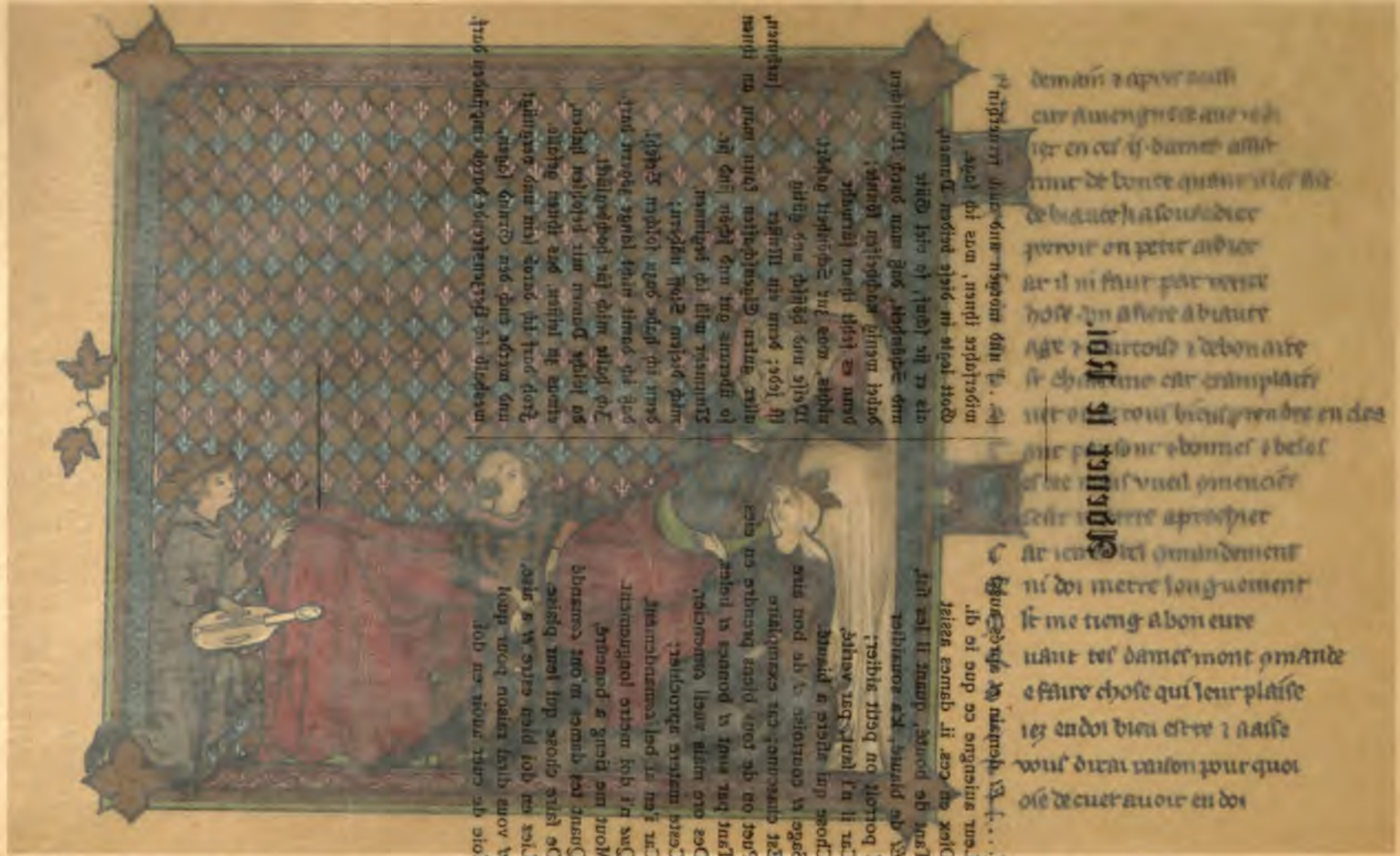
Auch die Geſchichte vom **Kaiſer Octavian** iſt zu [illegible] das Tieck in ſeinem romantiſchen Drama neu belebt hat. [illegible] iſt die älteſte, die der Dichter als [illegible] ſcheint in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts von einem Dichter [illegible] Seite, verfaßt worden zu ſein.

Im 14. Jahrhundert wurde derſelbe Stoff in die Form einer Chanſon de geste in Alexa[illegible] einer unerträglichen Ausführlichkeit [illegible] Der Dichter ſchrieb [illegible] der Mitte des Jahrhunderts. Er hat beſonders die [illegible] „Floovant“ (vgl. [illegible]) als Vorbild benutzt und mit ihrer Hilfe neue Abenteuer eingeflochten. Manche andere [illegible] die Wiederholung ſolcher Abenteuer [illegible]. Jedenfalls aber iſt die letzte [illegible] eine Zwiſchenſtufe anzunehmen, deren Inhalt [illegible] Dagegen gehen die engliſchen Faſſungen [illegible] auch das Volksbuch beruht auf einer Proſaauflöſung dieſes [illegible] Die Alexandrinerverſion deutet am Schluſſe [illegible] Fortſetzung [illegible] zu „Florence [illegible] Ankündigung eines ſelbſtändigen Gedichtes, das in Alexandrinern [illegible] Jahrhunderts gedichtet wurde und eine Verſion der Cre[illegible] hat eine engliſche und daneben eine ſpaniſche [illegible] Adenet, den wir ſchon als Chanſon de [illegible] it mit einem [illegible] einige [illegible] Stücke einlegte. Wir hab[illegible] den Augen des Dichters geſchrieben zu ſein [illegible] halt, welches die Königin von Frankreich, Bla[illegible] Tochter Ludwigs IX., Witwe Ferdinands von Kaſtilien [illegible] ein Leben ihres Vaters in franzöſiſcher Proſa ſchreiben lie[illegible] mit der Krone auf dem Kopfe (als roi des menestrels [illegible]) [illegible] S. die beigeheftete farbige Tafel „Adenet le Roi u. ſ. w. [illegible] Adenet in einem Akroſtichon ſeine Gönnerin [illegible] France Marie, Madame Blanche), die ihm [illegible] hatten. Vermutlich hatte ihm Blanche, als [illegible] taliſchen Urſprungs von dort mitgebracht.

Adenet le Roi.

Et demain et après aussi	[illegible] und morgen und auch fernerhin
Leur aviengne ce que je di.	widerfahre ihnen, was ich ſage.
Diex en ces .ii. dames assist	Gott legte in dieſe beiden Damen,
Tant de bonté, quant il les fist,	als er ſie ſchuf, ſo viel Güte
Et de biauté, [illegible]	und Schönheit, daß man durch Wünſchen
I porroit on petit aidier	[illegible]
Car il n'i faut, par verité,	denn es fehlt ihnen fürwahr
Chose qui afiere a biauté.	nichts, was zur Schönheit gehört.
Sage et courtoise et de bon aire	Weiſe und höfiſch und gütig
Est chascune, car examplaire	iſt jede, denn ein Muſter [nehmen,
Puet on de [illegible]	[illegible] kann man an ihnen
Tant [illegible]	[illegible]
Des ore mais vueil comencier	Nunmehr will ich beginnen,
Ceste matere aprochier;	mich dieſem Stoff nähern;
Car j'en ai bel comandement,	denn ich habe dazu ſolchen Befehl,
Que n'i doi metre longuement.	daß ich damit nicht lange zögern darf.
Mout me doi tenir a boneüré,	Ich halte mich für hochbeglückt,
Quant [illegible]	da ſolche Damen mir befohlen haben,
De faire chose qui leur plaise.	etwas zu leiſten, das ihnen gefalle.
Liez en doi bien estre et a aise	Froh darf ich darob ſein und vergnügt
et vous dirai raison pour quoi	und werde euch den Grund ſagen,
Iole de cuer avoir en doi.	weshalb ich Herzensfreude darob empfinden darf.

Cleomades iſt der Sohn eines Königs [illegible] nige aus Afrika bewerben, deren jeder [illegible] ihre Hand. Dieſe Heirat, die ein herrliches Kunſtwerk einſchließt, der zu[illegible] dem Beſitzer des Kunſtwerkes Verrat droht, der [illegible] Pferd, das die Luft durcheilt. Cleomades, der an die wunder[illegible] will, muß es beſteigen, und es entführt ihn durch die L[illegible] Clarmondine, und nach zahlreichen Abenteuern [illegible] Spanien.



Adenet le Roi, die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Castilien unterhaltend.

Nach einer gegen Ende des 13. Jahrhunderts geschriebenen Handschrift, in der Arsenalbibliothek zu Paris.

Richard III. in der Regierung folgte, als Buße für begangene Grauſamkeiten nach Jeruſalem wallfahrtete und auf der Rückkehr 1035 in Nicäa ſtarb. Der Inhalt des Romans wurde früher ſelbſtändig erzählt und iſt erſt nachträglich auf den Normannen Robert übertragen worden. Später iſt die Geſchichte in die Form des Dit (vgl. S. 143) gebracht, dramatiſiert und in Proſa aufgelöſt worden. In der letzten Form wurde ſie dann als Volksbuch in die meiſten abendländiſchen Sprachen übertragen, auch zur Oper geſtaltet.

Auch die Geſchichte vom **Kaiſer Octavian** iſt zu einem beliebten Volksbuch geworden, das Tieck in ſeinem romantiſchen Drama neu belebt hat. Von den erhaltenen Bearbeitungen iſt die älteſte, die der Dichter als „chanson“ bezeichnet, in kurzen Reimpaaren geſchrieben. Sie ſcheint in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts von einem Dichter aus Valois, der Paris gut kannte, verfaßt worden zu ſein.

Im 14. Jahrhundert wurde derſelbe Stoff in die Form einer Chanſon de geſte in Alexandriner-Laiſſen gekleidet und zu einer unerträglichen Ausführlichkeit ausgeſponnen. Der Dichter ſchrieb kaum vor der Mitte des Jahrhunderts. Er hat beſonders die Chanſon „Floovant“ (vgl. S. 17) als Vorbild benutzt und mit ihrer Hilfe neue Abenteuer eingeflochten. Manche andere ſind nur die Wiederholung ſolcher Abenteuer, die in der älteren Chanſon „Octavian“ bereits vorhanden waren. Jedenfalls aber iſt die letztere nicht direkt benutzt, ſondern es iſt eine verlorene Zwiſchenſtufe anzunehmen, deren Inhalt wir aus italieniſchen Bearbeitungen erſchließen können. Dagegen gehen die engliſchen Faſſungen annähernd auf den älteſten Text zurück, und auch das Volksbuch beruht auf einer Proſaauflöſung dieſes letzteren.

Die Alexandrinerverſion leitet am Schluſſe zu einer neuen Dichtung über, die ſomit nur als eine Fortſetzung erſcheinen ſoll: zu „**Florence de Rome**“. Dieſe Fortſetzung iſt die Bearbeitung eines ſelbſtändigen Gedichtes, das in Alexandriner-Laiſſen im Anfange des 13. Jahrhunderts gedichtet wurde und eine Verſion der Crescentiaſage darſtellt. Auch dieſe Dichtung hat eine engliſche und daneben eine ſpaniſche Bearbeitung erfahren.

Adenet, den wir ſchon als Chanſon de geſte-Dichter kennen gelernt haben (vgl. S. 28), ſchloß ſeine litterariſche Thätigkeit mit einem Abenteuerroman ab, in den er, der Mode huldigend, einige lyriſche Stücke einlegte. Wir haben eine Handſchrift von Adenets Werken, die unter den Augen des Dichters geſchrieben zu ſein ſcheint und vor dem „**Cleomades**“ ein Bild enthält, welches die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Caſtilien, die Tochter Ludwigs IX., Witwe Ferdinands von Kaſtilien (er ſtarb 1275), die auch gegen 1305 ein Leben ihres Vaters in franzöſiſcher Proſa ſchreiben ließ, darſtellt. Adenet ſteht vor ihnen mit der Krone auf dem Kopfe (als roi des menestrels) und mit dem Saitenſpiel in der Hand (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Adenet le Roi u. ſ. w.“). Am Schluſſe des Gedichtes nennt Adenet in einem Akroſtichon ſeine Gönnerinnen, die Königin Marie und Blanche (la roïne de France Marie, Madame Blanche), die ihm, wie er im Eingange ſagt, den Roman aufgetragen hatten. Vermutlich hatte ihm Blanche, als ſie aus Spanien zurückkam, dieſe Erzählung orientaliſchen Urſprungs von dort mitgebracht.

Cleomades iſt der Sohn eines Königs von Spanien. Er hat drei Schweſtern, um die ſich drei Könige aus Afrika bewerben, deren jeder eine koſtbare Gabe darbringt: der erſte eine goldene Henne, die ein herrliches Muſikwerk einſchließt, der zweite einen goldenen Trompeter, der ins Horn ſtößt, ſobald dem Beſitzer des Kunſtwerkes Verrat droht, der dritte, der häßliche Cropart, ein hölzernes Pferd, das die Luft durcheilt. Cleomades, der an die wunderbaren Eigenſchaften des Pferdes nicht glauben will, muß es beſteigen, und es entführt ihn durch die Luft nach Toscana. Dort findet er die ſchlafende Prinzeſſin Clarmondine, und nach zahlreichen Abenteuern wird ſie ſeine Frau und er König von Spanien.

Ein Nachahmer Adenets, Girart von Amiens, ſchrieb zwiſchen 1280 und 1290 ſeine drei Romane „Escanor", „Meliacin" und „Charlemagne". Der Dichter iſt vielleicht mit dem 1307 urkundlich genannten Kammerdiener bei den königlichen Pelzſachen (valet de la peleterie le roy) identiſch. „Escanor" darf für den letzten Arthurroman in Verſen gelten. Er iſt der Königin Eleonore (geſt. 1290) gewidmet. Wenn Girart verſichert, die Königin habe ihm „die Geſchichte geſagt", ſo iſt dies wohl dahin zu verſtehen, daß ſie ihm den Wunſch ausgeſprochen hatte, den berüchtigten Ritter Keu (vgl. S. 142) einmal als Liebhaber zu ſehen.

Der Roman enthält zwei miteinander faſt unverbundene Geſchichten: die von Keus Werbung und Vermählung (er heiratet eine Königin von Northumberland), und eine längere, nach welcher der Roman benannt iſt. Die letztere hat Gauwain zum Helden und iſt in der Hauptſache die Nachahmung eines älteren Romanes vom gefahrvollen Kirchhof.

Beide Teile ſind von Girart nach bekannten Muſtern erfunden. Die Schilderungen ſind farblos, die Charaktere dem üblichen Schema entſprechend, der Stil aber iſt wenigſtens glatt. Der Leſer fühlt ſich durch nichts gehemmt, freilich auch durch nichts gefeſſelt (Gaſton Paris).

In „Meliacin" behandelte Girart dieſelbe Geſchichte von dem hölzernen Zauberpferde, die Adenet im „Cleomades" vorgetragen hatte. Girart ſcheint den Roman Adenets nicht gekannt zu haben und nur einer auf Adenet beruhenden Erzählung zu folgen. Er dichtete ſein Werk für Marguerite, die Tochter der Königin Marie, und für einen Ritter, wahrſcheinlich den Connetable Gauchier de Châtillon, der die Geſchichte von Marguerite gehört und dem Dichter mitgeteilt haben wird. In den „Meliacin" ſind, wie auch in den „Escanor", lyriſche Stücke eingelegt.

Der „Charlemagne" iſt in Laiſſen aus je 20 Alexandrinern, die abwechſelnd männlich und weiblich ausgehen, im Auftrage Karls von Valois (geboren 1270), des Bruders Philipps IV., geſchrieben. Das Werk ſtellt ſich, obwohl es als Fortſetzung zu Adenets „Berte as grans piés" (vgl. S. 28) gedacht war, als hiſtoriſche Arbeit dar, für welche die Chronik von Saint-Denis, die lateiniſche Erzählung von Karls Reiſe ins Morgenland (vgl. S. 28) und der Pſeudoturpin benutzt wurden, dann aber freilich auch Chanſons de geſte, wie „Karl Mainet", eine verlorene Chanſon „Enfances Roland" (Rolands Kindheit), auf welche durch viele Zwiſchenſtufen Uhlands „Klein Roland" zurückgeht, der „Guiteclin" von Bodel (vgl. S. 29) und die „Enfances Ogier" (vgl. S. 28). Die Dichtung iſt unvollſtändig, indem der auf „Aſpremont" (vgl. S. 29) beruhende Abſchnitt den bekannten Handſchriften fehlt.

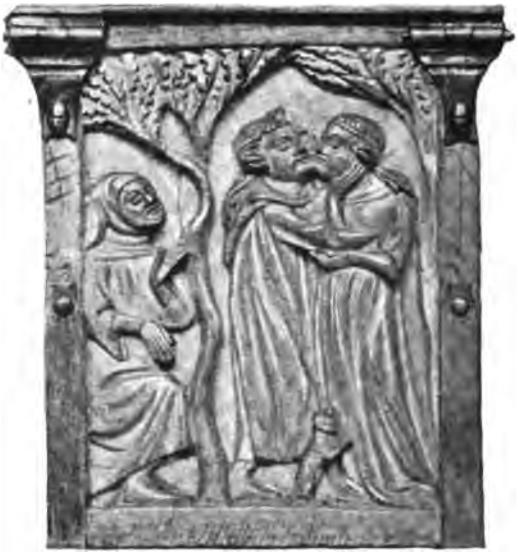
Auch die Alexanderſage wurde durch einige Dichtungen aufs neue populär. Jacques de Longuyon dichtete die „Pfauengelübde" (les Veus du paon, die Gelübde werden beim Mahl auf den Pfauenbraten abgelegt) für den Biſchof von Lüttich, Thibaut von Bar (gegen 1313). Dieſer überaus beliebte, auch von anderen fortgeſetzte Roman erwähnt zuerſt die dreimal drei Tapferen (les nuef preus), die in der Dichtung der Folgezeit oft genannt werden.

Einer der merkwürdigſten Romane iſt die legendenhafte Erzählung von Barlaam und Joſaphat, der das Leben Buddhas zu Grunde liegt; denn Joſaphat (eigentlich Joaſaph) geht auf das indiſche Wort Bodhiſattva (d. h. Träger von Buddhas Seele) zurück. Die altfranzöſiſche Faſſung rührt von einem Gui de Cambrai her, der mehrere Jahrzehnte ſpäter als der oben genannte (S. 152) dichtete, alſo vielleicht von ihm zu ſcheiden iſt, und beruht auf dem lateiniſchen Text, der zunächſt aus dem griechiſchen überſetzt iſt. Man nimmt an, daß der Roman urſprünglich im öſtlichen Eran im Pehlewi (vor 600) abgefaßt wurde.

Von kürzeren Verserzählungen aus dieſer Zeit ſind ſehr viele überliefert. Wir treffen hier eine Auswahl, die nur die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts bezeugen ſoll. An die Arthurſage knüpft eine an drolligen Abenteuern reiche Novelle vom „Maultier ohne Zaum" (la Mule sans frain) von Paien de Maiſieres an, die Heinrich von dem Türlin in der „Krone", Wieland im „Sommermärchen" nachgedichtet hat.

Zart und innig und doch von Leidenſchaft durchglüht iſt die Geſchichte von der Kaſtellanin von Vergy (la Chastelaine de Vergi; ſ. die untenſtehende Abbildung), die noch im 18. Jahrhundert in Frankreich eine Nachblüte erlebte. Die älteſte Handſchrift, welche das Gedicht enthält, iſt vom Jahre 1288; das hiſtoriſche Ereignis, das zu Grunde liegt, war kaum zwanzig Jahre vorher geſchehen.

Ein Ritter liebt die Kaſtellanin von Vergy, die verheiratet iſt, und findet bei ihr Gegenliebe. Sie hat einen kleinen Hund dazu abgerichtet, daß er allemal dann dem Ritter entgegenläuft, wenn ſie im ſtande iſt, ihn zu empfangen. Aber die Herzogin von Burgund, die der Ritter verſchmäht hat, verklagt dieſen bei dem Herzog, ſeinem Lehnsherrn, er habe ſie zur Untreue verleiten wollen. Der Ritter geſteht dem Herzog, um ſich zu rechtfertigen, ſein Verhältnis zu der Dame von Vergy, und geſtattet ihm, die nächſte Nacht ſeinem Stelldichein mit der Dame, hinter einem Baume verſteckt, als Zeuge beizuwohnen. Der Herzog macht ſeiner Frau von dem Geſehenen Mitteilung, und dieſe ſagt auf dem nächſten Hoffeſt der Dame von Vergy eine ironiſche Schmeichelei, wie gut ſie ſich doch darauf verſtehe, kleine Hunde abzurichten. Die unglückliche Frau, die ſich von ihrem Geliebten verraten glaubt, ſtirbt vor Kummer, und der Ritter tötet ſich an ihrer Leiche.



Der Herzog von Burgund belauſcht das Stelldichein der Kaſtellanin von Vergy und ihres Geliebten. Nach einem geſchnitzten Elfenbeinkäſtchen (erſte Hälfte des 14. Jahrhunderts), im Louvre zu Paris.

In der berühmten Novelle erinnert die feine Analyſe der Seelenſtimmungen an moderne Dichtungen, beſonders an die „Prinzeſſin von Kleve" der Gräfin La Fayette.

Auch die geiſtlichen Herren waren der Liebe nicht abhold. Das kann außer dem Minneſang (vgl. S. 189) auch der „Streit zwiſchen Phyllis und Flora" lehren, von denen jene einen mageren, armen, bleichen Ritter, dieſe einen wohlgenährten, gutſituierten Kleriker liebt. Die Frage, was beſſer ſei, wird vor Amors Richterſtuhl zum Austrage gebracht und zu gunſten des Klerikers entſchieden. Sie war übrigens ſchon in einem lateiniſchen Gedichte des 11. Jahrhunderts behandelt worden, welches das „Liebeskonzil" (Concilium Amoris) — ſo heißt das Gedicht — nach Remiremont verlegt. Die lateiniſche Dichtung hat nicht weniger als vier franzöſiſche Nachahmungen gefunden, zwei davon in anglonormanniſcher Mundart.

Intereſſant, weil er die Formalitäten des Ritterſchlags beſchreibt, iſt für uns der „Ritterorden" (l'Ordene de chevalerie) oder „Hue de Tabarie" (Tiberias in Paläſtina). Hue wird von Saladin gefangen genommen, ſchlägt dieſen zum Ritter und erhält dafür ſeine Freiheit zurück. Das Gedicht iſt ſpäter in Proſa aufgelöſt, auch in Italien, England und den Niederlanden nachgeahmt worden.

Als ſelbſtändiger Zweig iſt die Novelle geiſtlichen Inhalts, die Legende, anzuſehen. Wie im Fablel der „Spielmann unſerer lieben Frau" vor dem Marienbilde ſeine ſchönſten Tänze aufführt, den Körper hin und her windet und die Glieder verrenkt, nur um der Mutter Gottes ſeine Huldigung zu erweiſen, ſo erzählt der Dichter **Gautier von Coincy** (geboren zu Amiens 1777, geſtorben zu Soiſſons 1236) von der Jungfrau Maria, die er ſo ſchwärmeriſch anbetet wie ein Minneſänger die Dame ſeines Herzens, die unglaublichſten Wunder und feiert ſie, ein Gaukler der Rede, in den überſchwänglichſten Ausdrücken, den mannigfaltigſten Bildern, den geſuchteſten Wortſpielen (Replikationen, vgl. S. 213). Gautier war ein fruchtbarer Schriftſteller; aber alles, was er geſchrieben hat, dient nur dem einen Zweck: der Verherrlichung der Gnadenmutter. Sein umfangreichſtes Werk, die „Marienwunder“ (Miracles de la sainte vierge), beſteht aus 54, zum großen Teil auch in anderen altfranzöſiſchen Bearbeitungen erhaltenen Legenden, die auf zwei Bücher verteilt ſind, und iſt uns in zahlreichen Handſchriften überkommen, von denen einige mit herrlichen Miniaturen geſchmückt ſind. Da es auf den Tod Philipps II. anſpielt, kann das Werk erſt nach 1223 abgeſchloſſen worden ſein. Die meiſten der darin enthaltenen Legenden hat Gautier lateiniſchen Quellen nacherzählt, z. B. dem Hugo Farſitus und dem Prieſter Herman. Dabei läßt er die überlieferten Thatſachen der Hauptſache nach unangetaſtet, erlaubt ſich aber neben wörtlichem Anſchluß an die Vorlage auch eine freiere, zuweilen lebendigere und anſchaulichere, noch öfter jedoch lediglich wortreichere Darſtellung. Er legt den handelnden Perſonen Geſpräche, häufig auch Selbſtgeſpräche, in den Mund und ſchaltet Gebete ein, die er gern in lyriſche Strophenform kleidet. Einen heftigen Haß hat er auf die Juden, die er am liebſten ganz aus Frankreich verbannt ſehen möchte. Dem Schluſſe jeder Legende hängt er ein Nachwort (queue) an, wo er ſich in Form und Inhalt freier bewegt; wir gewahren da, daß der Dichter, den der Überſchwang des Gefühls ſonſt in den Himmel trägt, doch mitunter auch eine recht ſpitze Feder hat und mit ſeinen ſatiriſchen Ausfällen ſtark verletzen kann. Den Leſern, welche daran Anſtoß nehmen, empfiehlt er, dieſe Nachworte einfach zu überſchlagen.

Gautier erzählt ſehr ernſthaft die Geſchichte von dem Mönch, der auf böſen Wegen wandelt und ins Waſſer fällt, worauf zwiſchen Engeln und Teufeln ein Streit um ſeine Seele entſteht, was nach einer anderen franzöſiſchen Quelle Uhland mit köſtlichem Humor behandelt hat. Er bringt uns ferner die Geſchichte eines jungen Mannes, der einer Statue der Maria ſeinen Verlobungsring anſteckt und, als er ſich ſpäter verheiratet, die Statue an ſein Bett treten und ihm mit zornigem Blicke den Finger mit dem Ring entgegenhalten ſieht, was in mehreren modernen Novellen, am ſchönſten von Mérimée, nacherzählt worden iſt. Mit großer Ausführlichkeit werden von Gautier die Wunder der heiligen Leocadia dargeſtellt, deren Reliquien in Soiſſons aufbewahrt wurden. Ein Roman von ziemlichem Umfang eröffnet das zweite Buch: die „Kaiſerin von Rom“ (l'Empereriz de Rome), eine Faſſung der in allen abendländiſchen Litteraturen verbreiteten Erzählung, die uns unter dem Namen „Florence de Rome“ ſchon bekannt geworden iſt (vgl. S. 205). Die Kaiſerin weiſt die Anträge ihres Schwagers zurück, wird von ihm nach der Rückkehr ihres Gemahls bei dieſem verleumdet, entrinnt dem über ſie verhängten Tod und erlöſt ſchließlich als Ärztin diejenigen, welche die Urſache aller ihrer Verfolgungen geweſen waren, von ſchwerem Siechtum, worauf ſich alles aufklärt. Dieſe im Mittelalter überaus verbreitete Erzählung, die man nach der Heldin in der älteſten deutſchen Faſſung die Crescentiaſage nennt, iſt von Gautier dadurch, daß er die Jungfrau Maria mehrfach in die Handlung eingreifen läßt, zu einem Teil ſeines Legendenwerkes gemacht worden.

Eine andere Legendenſammlung, die „**Leben der alten Väter**“ (Vies des anciens peres), beruft ſich auf die lateiniſchen „Vitae patrum“, hat aber ihre 42 Erzählungen zum Teil aus anderen Quellen geſchöpft. Sie wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit einer anderen Sammlung ähnlichen Inhalts vereinigt.

Auffallend iſt, daß ſich noch kein moderner Dichter die ergreifende Erzählung vom Ritter mit dem Fäßchen zum Vorwurf genommen hat. Dem übermütigen Ritter, der „in ſeiner Sünden Maienblüte ſteht“, wird zur Buße auferlegt, ein Gefäß mit Waſſer zu füllen; aber alles Waſſer, dem er das Gefäß nahebringt, weicht zurück, bis er ſchließlich eine Thräne der Reue hineinweint; und ſofort füllt ſich das Fäßchen bis zum Rande.

Deutlicher noch als in der Legende macht ſich die moraliſche Abſicht der Dichter bemerklich, ſobald dieſe allegoriſche Geſtalten handelnd und redend auftreten laſſen. An allegoriſchen Auslegungen fehlt es ſchon in den franzöſiſchen Dichtungen des 12. Jahrhunderts nicht, wie denn ſchon Philipp von Thaon den „Computus" und den „Phyſiologus", Samſon von Nantuil die Sprichwörter Salomos allegoriſch gedeutet haben (vgl. S. 107, 108 und 113). Indeſſen ſchloſſen ſich dieſe Allegorien an den Inhalt lateiniſcher Texte an, während ſelbſtändig erſonnene Allegorien als Gegenſtand beſonderer Werke in Frankreich kaum vor dem 13. Jahrhundert aufkamen. Als einer der erſten Vertreter des ſelbſtändigen allegoriſchen Romans muß Raol von Houdan (vgl. S. 204) gelten, der alſo auf dieſem Gebiete größere Bedeutung als auf dem des Arthurromans errungen hat.

Im „Roman von den Flügeln der Tüchtigkeit" (Romanz des eles de la proëce) will der Dichter, der lange geſchwiegen hat, neue Worte ſagen, um den Rittern ein Idealbild ihrer Pflichten vorzuhalten. Gar mancher iſt ſtolz auf ſeine Tüchtigkeit und verachtet die Dichter und Spielleute, indem er ſagt: „Wozu ſoll ich denen Geſchenke machen? Bin ich nicht der mit dem großen Schild? Ich habe alles beſiegt, bin der beſte Turnierer und in der Handhabung der Waffen Gawain überlegen." Indeſſen durch bloße Tüchtigkeit kann er nicht zu hohem Ruhme gelangen; die Tüchtigkeit muß zwei Flügel haben, als rechten Freigebigkeit, als linken Höflichkeit. Und jeder dieſer Flügel ſoll ſieben Federn haben, die nun auch allegoriſch ausgedeutet werden.

Im „Traum von der Hölle" (Songe d'Enfer) ſchildert derſelbe Dichter zunächſt ausführlich ſeinen Weg nach der Hölle. Sein erſtes Nachtquartier iſt in der Stadt Begierde, wo er bei Neid einkehrt. Von da gelangt er nach Gebrochenem Wort; hier iſt Raub ſein Wirt u. ſ. f. Als er endlich in der Hölle ankommt, hat deren Beherrſcher gerade ſeine Vaſallen, Dichter, Mönche, Biſchöfe und Äbte, zu einem Feſte einberufen, und ſogleich beginnt das Mahl. Das Tiſchtuch iſt aus Wuchererhäuten zuſammengenäht, die Sitze werden von je zwei aufeinander liegenden Ketzern gebildet. Der erſte Gang beſteht aus beſiegten Gerichtskämpfern mit Knoblauchbrühe, der zweite aus geſpickten Wucherern, der alltäglichen Höllenmahlzeit. Dann wird ein Gang Raubmörder aufgetragen, noch rot vom Blut ermordeter Kaufherren, ferner geſchmorte Ketzer, die für ſehr lecker gelten. Als Käſe werden ermordete Kinder ſerviert; als Wein trinkt man Gemeinheiten. Nach dem Eſſen wird ein Buch geholt, in dem das Leben der thörichten Meneſtrels verzeichnet ſteht. Der Dichter verſpricht, das in dem Buche Geleſene ſpäter mitzuteilen; dann nimmt er von den Bewohnern der Hölle Abſchied und erwacht.

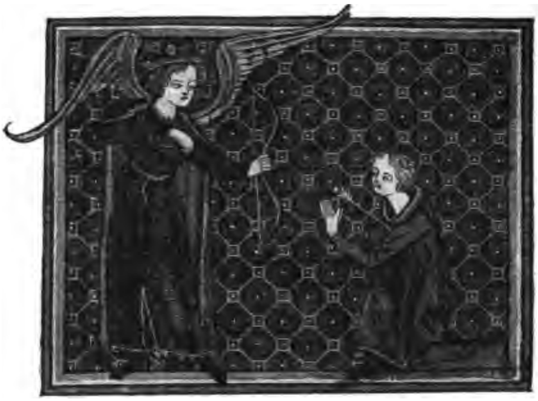
Zu dieſem „Songe d'Enfer" gibt es ein Gegenſtück, „Songe de Paradis" (Der Traum vom Paradies), eine offenbare Nachahmung von Raols Dichtung. Das Werk, das Ausſprüche Bernhards und Gregors anführt, iſt wohl von einem Geiſtlichen verfaßt, der den von Raol in die Hölle verſetzten Mönchen lieber einen Platz im Himmel anweiſen wollte. Der Dichter nennt ſich ausdrücklich einen Picarden und iſt dies ſeinen Sprachformen nach auch wirklich geweſen. Merkwürdig iſt, daß er ſich mit Raol anreden läßt: vielleicht ſollte das Gedicht für eine Fortſetzung des „Songe d'Enfer" gelten.

Während bis dahin die Allegorie vorwiegend in den Dienſt der Moral und der Religion geſtellt worden war, kam jetzt ein Dichter, Guillaume de Lorris, auf den Gedanken, ein moraliſch indifferentes Thema in einem allegoriſchen Roman zu behandeln, nämlich die Liebe von ihrem erſten Erwachen bis zum endlichen Erringen des geliebten Weſens. So entſtand der berühmte „Roſenroman" (Roman de la rose), der den Geſchmack Jahrhunderte hindurch ungünſtig beeinflußte und faſt das einzige Werk der altfranzöſiſchen Litteratur iſt, das, die Stürme der Reformation und der Renaiſſance überdauernd, einen Leſerkreis behalten hat und noch im 16. Jahrhundert durch Clément Marot neu herausgegeben wurde.

Guillaume erzählt einen Traum, den er hatte, als er im zwanzigſten Jahre ſeines Lebens ſtand. Ihm träumte, wie er im Mai in einer herrlichen Landſchaft einen Fluß entlang ging und an einen Garten mit hoher Mauer gelangte', an deren Außenſeite zehn Geſtalten abgebildet waren: Haß, Treuloſigkeit, Gemeinheit, Begierde, Geiz, Neid, Traurigkeit, Alter, Heuchelei und Armut, die einzeln beſchrieben werden. Der Dichter wird dann durch eine kleine Thür von Fräulein Oiſeuſe (Müßiggang) in den Garten eingelaſſen und erfährt, daß dieſer ihrem Freund, dem Herrn Vergnügen, gehört. Vergnügen erfreut ſich gerade an einem Tanz und führt mit ſeiner Freundin Fröhlichkeit den Reigen. Höflichkeit fordert den Dichter ebenfalls zum Tanze auf, und Guillaume nimmt die Einladung an. Auf der anderen Seite von Fröhlichkeit tanzt der Liebesgott. Deſſen zwei Bogen, einen ſchwarzen, häßlichen, und einen hellen, verzierten, trägt Süßer Blick, der dem Tanze zuſieht, nebſt fünf ſchönen Pfeilen: Schönheit, Edelſinn, Einfachheit, Gefälligkeit, ſchönes Gebaren, und fünf häßlichen: Hochmut, Gemeinheit, Scham, Verzweiflung, Neuer (d. h. wetterwendiſcher) Sinn. Nach dem Tanze ſchweift der Dichter durch den Garten und gelangt an eine Roſenpflanzung. Er wählt eine junge, reizende Knoſpe aus, die er gern pflücken möchte; doch hindert ihn Dornengeſtrüpp, ſie zu erreichen. Als er ſich der Knoſpe zu nähern ſucht, trifft ihn der Liebesgott, der dem Dichter in einem Verſteck aufgelauert hat, mit dem Pfeil Schönheit durch das Auge ins Herz. Ihn überläuft es kalt, und er ſtürzt ohnmächtig zur Erde. Als er wieder zu ſich kommt, verſucht er, den Pfeil herauszuziehen. Dies gelingt ihm auch mit dem Schaft, aber die Spitze bleibt ſtecken. Als er aufs neue nach der Knoſpe greift, trifft ihn ein zweiter Pfeil, bis ihn alle fünf ſchönen Pfeile verwundet haben, dazu als ſechſter Höflichkeit. Dann eilt der Liebesgott auf ihn zu, nimmt ihn als ſeinen Vaſallen an, gibt ihm ausführlich die Gebote, die er als Amours Lehnsmann befolgen ſoll, und nennt ihm die Leiden, die den Liebenden treffen, ſowie als Troſtmittel Süßes Denken, Süßes Reden und Süßen Blick. Der Liebesgott verſchwindet jetzt, aber ein junger Mann, Namens Schöner Empfang, der Sohn der Höflichkeit, lädt Guillaume ein, durch die Hecke zu treten, die ihn von den Roſen trennt. Schon will der Dichter auf die geliebte Knoſpe zueilen, da taucht der Hüter der Roſen, Dangier (Sprödigkeit), auf, der Böſe Rede, Scham und Furcht als Genoſſen bei ſich hat, und treibt den Liebenden durch Drohungen wieder aus der Hecke hinaus. Schöner Empfang verſchwindet, und ſtatt ſeiner erſcheint Frau Vernunft, um dem Liebenden Vorwürfe zu machen, aber natürlich vergeblich. Guillaume erinnert ſich vielmehr eines Rates, den Amour ihm gegeben hat, und ſchüttet einem Gefährten, Namens Freund, ſein Herz aus. Dieſer rät ihm, er möge Dangier zu verſöhnen ſuchen, doch will ihm der Grimme den Zutritt zu den Roſen noch immer nicht geſtatten. Erſt als Edelſinn und Mitleid ihn gebeten haben, erlaubt er dem Liebenden, mit Schönem Empfang in das Innere der Hecke zu treten. Schöner Empfang will ihm zwar mit Rückſicht auf Keuſchheit, die dagegen iſt, nicht geſtatten, die Roſe zu küſſen; doch legt ſich Venus ins Mittel, und der Kuß wird bewilligt. Aber Eiferſucht iſt darüber aufgebracht und läßt nun über den Roſen eine feſte Burg errichten, deren vier Thore von Dangier und ſeinen drei Kumpanen bewacht werden, und in deren Hauptturm Schöner Empfang eingekerkert wird. Mit den Klagen des Liebenden über dieſes Unglück bricht die Dichtung unvollendet ab. (S. die Abbildungen, S. 211 und S. 212.)

Das Werk ſcheint gegen 1230 verfaßt worden zu ſein; der Tod hat dem nicht viel mehr als fünfundzwanzig Jahre zählenden Dichter die Feder aus der Hand genommen. Wir wiſſen nicht, auf welche Weiſe er den Liebenden in die Feſtung gelangen laſſen wollte, und auch die Erklärung der Allegorien, die er zu geben verſpricht, hat er nicht mehr hinzufügen können. Er will in ſeinem Gedicht eine junge Dame verherrlichen, der er ein weniger erhabenes, aber nicht minder originelles Denkmal ſetzen möchte als Dante der Beatrice. Sein Gedicht weiſt von allen altfranzöſiſchen Werken die größte Zahl der Handſchriften auf, und bald zeigte ſich der Einfluß des Werkes, z. B. bei Ruſtebuef. Doch hat der „Roſenroman" den Höhepunkt ſeines Ruhmes erſt über vierzig Jahre ſpäter erreicht, nachdem er von Jehan de Meung eine umfangreiche Fortſetzung erhalten hatte.

Die Frage, inwieweit Guillaume in ſeiner Darſtellung durch ältere Dichtungen beeinflußt worden iſt, läßt ſich nicht leicht beantworten. Was er mit den Werken en romans et en livre meint, in denen die Quelle Amors (la fontaine d'Amours) beſchrieben ſein ſoll, wiſſen wir nicht. Dagegen erinnert das Fablel vom Liebesgott (du Dieu d'amour), das etwas älter ſein könnte und gleichfalls in die Form eines Traumes gekleidet iſt, vielleicht nicht zufällig an den „Roſenroman", obwohl von einer Quelle keine Rede darin iſt. Der Palaſt des Liebesgottes hat im Fablel eine Brücke aus Rotrouenges (vgl. S. 174), einen Graben aus Seufzern; Liebesthränen fließen darin u. ſ. w. Dieſe Art der Schilderung hat Guillaume in den „Roſenroman" nicht herübergenommen, wohl aber ſcheint er die Einkleidung des Ganzen dem Fablel zu verdanken. Einiges hat er aus Chriſtian von Troyes (z. B. deſſen „Cligés"). Insbeſondere aber hat er Ovid benutzt, vor allem die „Ars amandi" (für die Vorſchriften des Liebesgottes) und die „Metamorphoſen" (für die Schilderung des Neides, Narciſſus und Echo). Die Gebote des Liebesgottes erinnern an Gedankenreihen des Kaplans Andreas (vgl. S. 149), und der Vergleich der Geliebten mit einer Roſe war der Lyrik längſt geläufig. Vielleicht am meiſten aber verdankt Guillaume dem berühmten Einhorngedichte (vgl. S. 185) des Königs Thibaut, denn wir finden hier einige Hauptzüge des „Roſenromans" vor, die ſich Guillaume aneignete. Doch iſt ſein Gedicht als Ganzes hinreichend urſprünglich und wird mit Recht zu den Zierden der altfranzöſiſchen Litteratur gezählt. Es iſt durchaus von einer edeln Reinheit beſeelt. Die Schilderungen ſind anmutig und zuweilen ſogar anſchaulich. Der Dichter verherrlicht die ritterliche Minne und verläßt nie die höfiſche Sphäre; doch iſt die von ihm als Roſe verherrlichte Dame wohl als unverheiratet zu denken, was die friſche Natürlichkeit der Dichtung erhöht, die von ihrem allegoriſchen und abſtrakten Beiwerke keineswegs erſtickt iſt. Nordfrankreich hat ſich eben überhaupt nie ſo entſchieden wie die Provence zu der Beſchränkung der Minne auf verheiratete Frauen bekannt.



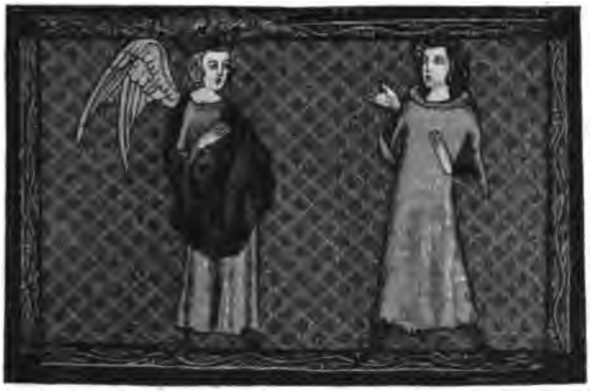
Der Liebesgott verwundet den Dichter (zum „Roſenroman"). Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 210.

Die unvollendet gebliebene Dichtung des Guillaume de Lorris umfaßt 4068 Verſe. Um den Leſer nicht in Spannung zu entlaſſen, hat ihr ein Unbekannter 80 Verſe hinzugefügt.

Er erzählt, wie Mitleid mit Schönheit und anderen Geſtalten erſcheint, um den Liebenden zu tröſten; ſie ſagen ihm, Eiferſucht ſei eingeſchlafen, und Scham zum Trotz habe Venus ihnen die Thür geöffnet. Schönheit reicht dem Dichter die Roſenknoſpe, mit der er die Nacht über ſelige Stunden verbringt, bis ſie Schönheit bei Tagesanbruch zurückverlangt.

Nur zwei Handſchriften enthalten das Gedicht in dieſer Form: in allen übrigen iſt die kurze Fortſetzung durch eine ſehr lange verdrängt, als deren Verfaſſer ſich Jehan Clopinel aus Meung-ſur-Loire nennt. Auch Jehan war ein Sohn des Orléanais und nicht viel älter als der frühverſtorbene Guillaume. Seine Kenntnis des römiſchen Rechtes weiſt darauf hin, daß auch er ſeine Studien in Orléans begonnen hatte. Wenn aber Guillaume dort blieb, ſich dort ſo recht in den Geiſt der klaſſiſchen Dichtung vertiefte und ſeinen Geſchmack verfeinerte, ſo weiſt bei Jehan mancherlei darauf hin, daß er ſpäter auf die bedeutendſte Hochſchule des Mittelalters, die Univerſität Paris, übergegangen iſt: ſein encyklopädiſches Wiſſen, ſeine umfaſſende Beleſenheit, ſein lebendiges Aſſimilationsvermögen, ſein fortſchreitender Denktrieb.

Guillaume hielt ſtreng den Faden der Erzählung feſt und erlaubte ſich faſt nirgends eine Abſchweifung. Jehan dagegen lockert fortwährend den Zuſammenhang der Handlung, kommt auf alles Mögliche zu ſprechen, was gar nicht in den Roman hineingehört, und mutet der Geduld ſeiner Leſer das Ärgſte zu. Er hat ſo viel in das Werk hineingearbeitet, daß man dieſen zweiten Teil des „Roſenromans“ faſt für ein encyklopädiſches Werk in der Art von Brunettos „Tresor“ halten möchte. Der erſte Dichter verſchmähte (außer im Eingange) gelehrte Citate, der zweite häuft ſie und bringt ſogar einige aus dem römiſchen Rechte bei. Jener iſt immer zart und keuſch, dieſer ſcheut auch derbe Ausdrücke nicht. Jener verherrlicht die Frauen, dieſer ſchmäht ſie mit ſolchem Behagen, daß er faſt im Mittelpunkt der üppig wuchernden frauenfeindlichen Litteratur jener Zeit ſteht. Jener vertritt die Anſchauungen der feudalen Geſellſchaft und ihrer ariſtokratiſchen Bildung, dieſer ſchreibt für das aufſtrebende Bürgertum, das derbere Koſt vertragen kann und durch die Univerſalität ſeiner Intereſſen, die Kühnheit der Fragen, die es aufwirft, die Rückſichtsloſigkeit, mit der es ſie entſcheidet, ſich als treibende Kraft ausweiſt, der die Zukunft gehören wird. Erſt die Erwägung, daß die Anſchauungen Guillaumes in die Vergangenheit, die Jehans in die Zukunft weiſen, macht es verſtändlich, daß zwiſchen beiden nur ein Zeitraum von vierzig Jahren liegt.



Der Liebesgott erteilt dem Dichter Vorſchriften (zum „Roſenroman“). Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 210.

Jehan läßt bei weitem den größten Teil ſeines Romans aus Reden beſtehen, die er den auftretenden Perſonen in den Mund legt. Faſt den geſamten Raum nehmen die ſechs Reden ein, die Vernunft, Freund, Verſtellung, die Alte, Natur und Genius halten. Obwohl Jehan hier und da eine Stelle aus den von ihm benutzten Quellen (Alanus, Ovid, Cicero, Boëthius u. a.) wörtlich wiedergibt, ſteht er ihnen doch vollkommen frei gegenüber und opfert niemals ſein ſelbſtändiges Urteil. Er erlaubt ſich auf Schritt und Tritt, die benutzten Texte zu ändern, ſie nach Belieben auf Grund anderer Quellen oder eigener Gedanken zu erweitern oder zu verkürzen. So iſt es ihm gelungen, allem, was er ſagt, den Stempel ſeines Geiſtes aufzudrücken. Er iſt Meiſter nicht nur der äußeren Schilderung, ſondern auch ſeine pſychologiſchen Ausführungen ſind voll treffender Beobachtungen, voll feiner Züge, die ihn als einen Kenner des Menſchenherzens, auch des weiblichen, zeigen.

So bewahrt ſich Jehan bei all ſeiner Buchgelehrſamkeit doch volle Unabhängigkeit des Denkens. Er ſtellt ſich in vielen und wichtigen Fragen in Gegenſatz zu den herrſchenden Anſchauungen, verwirft die Traumdeutung und den Geſpenſterglauben, iſt ein Gegner des Cölibats, der Bettelorden, der Klöſter und der Enthaltſamkeit, die den Forderungen der Natur zuwiderläuft, und glaubt nicht an Zauberei. Schade, daß er den Stoff ſo wenig zu beherrſchen verſtand, daß er glaubte, ſo viel Verſchiedenartiges in den „Roſenroman“ hineinſtopfen zu müſſen, daß ſein Ausdruck zuweilen allzu wortreich und oft von cyniſcher Derbheit iſt! Denn er erörtert die ſchwierigſten Fragen in franzöſiſcher Sprache mit ſpielender Leichtigkeit und drückt ſich ſo logiſch treffend, ſo originell und pikant, ſo bilderreich aus, daß man ihm oft mit Vergnügen folgt und ſich über das Zickzack zahlreicher Seitenwege durch Dick und Dünn führen läßt. Mit welcher Beredſamkeit und Wärme ſetzt dieſer Rouſſeau des Mittelalters die Natur in ihre Rechte ein, predigt er die freie Liebe und die Verachtung der Weiber! Gerade hieran knüpfte das 14. Jahrhundert an, und es iſt damals und noch mehr im 15. Jahrhundert eine umfangreiche Litteratur entſtanden, die ſich teils die Widerlegung der Anſichten Jehans über die Frauen, teils deren Verteidigung zur Aufgabe ſtellte.

Mit nie erkaltendem Eifer hat man durch Jahrhunderte den „Roſenroman" geleſen und angeſtaunt, dem Marot, Rabelais und Mathurin Régnier vielleicht mehr verdanken als irgend einem franzöſiſchen Werke vor ihnen. Noch im Jahre 1503 wurde die Dichtung von Molinet in Proſa aufgelöſt und ihrem Inhalt eine myſtiſch-religiöſe Deutung untergeſchoben, und auch im Auslande fand das Werk Nachahmungen, in Italien durch Durante („Il Fiore"), in Holland durch Hein van Aken, in England durch Chaucer.

Nach dem „Roſenroman" hat Jehan noch andere Werke verfaßt: eine Überſetzung des Vegetius (1284) für Jean de Brienne, Grafen von Eu, — ein Dichter aus Beſançon, Jehan Prioraz, brachte ſie 1290 in Verſe — ferner Übertragungen der „Wunder Irlands" des Girald von Barri, des Briefwechſels zwiſchen Abailard und Heloiſe, der „Geiſtlichen Freundſchaft" Aelreds, endlich der „Consolatio philosophiae" des Boëthius. Das letzte dieſer Werke ſchrieb er für ſeinen Gönner Philipp den Schönen, und auch Karl von Anjou preiſt er in einer Weiſe, daß wir annehmen müſſen, er habe an ihm einen Beſchützer gehabt.

Frei gedichtet hat er nur noch ſein „Teſtament" (Testament; zwiſchen 1291 und 1295) in vierzeiligen einreimigen Alexandrinerſtrophen mit dem kürzeren, in achtzeiligen Strophen und Achtſilblern nach dem Schema aaab cccb gedichteten „Kodizill" (Codicille). Dieſe Dichtungen ſollen dem Himmel gegenüber frivolere Verſe wieder gut machen, die er in ſeiner Jugend verfaßt hatte; wahrſcheinlich ſind ſie ſeine letzten Werke. Er iſt vor dem November 1305 geſtorben; vielleicht nicht lange vorher, denn damals wurde das Haus des verſtorbenen Jehan de Meung in der Rue Saint-Jacques zu Paris den Dominikanern ſchenkungsweiſe überlaſſen.

An das Ende des 13. und in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehören noch zwei Dichter, die als die letzten Vertreter des Fablels gelten dürfen und daneben hauptſächlich die Gattung des moraliſierenden allegoriſchen Dit (vgl. S. 143) gepflegt haben.

Baudouin nannte ſich von Condé bei Valenciennes und war Meneſtrel von Beruf am Hofe der Margareta von Flandern. Wir haben von ihm 24 Dichtungen ſehr verſchiedenen Umfanges, aber von gleichem Stil und Charakter. Die Gedanken ſind meiſt in die Form der Allegorie gekleidet: das Gedicht vom Mantel (le Mantiel) z. B. beſchreibt den Mantel der Ehre, der mit Tapferkeit gefüttert, mit Ruhm überzogen und von den Händen der Edeln zugeſchnitten und genäht iſt. Nur drei Gedichte Baudouins ſind ſtrophiſch, die übrigen ſämtlich in kurzen Reimpaaren verfaßt. Das längſte („Das Minnegefängnis", la Prison d'amours) enthält lyriſche Refrains als Einlagen. Die Reime Baudouins ſind leonyme (d. h. zweiſilbige), und ſein Ausdruck iſt dadurch geſchraubt geworden, daß ſich der Dichter bemüht, dieſelbe Silbe möglichſt häufig wiederkehren zu laſſen. Sein kürzeſtes Gedicht, das „Dit de la pomme" (Gedicht vom Apfel), zählt nur zwölf Verſe, aber die Silbe mor kehrt nicht nur in allen Reimworten, ſondern auch außerdem ſechsmal, alſo zuſammen achtzehnmal, wieder. Dieſe Geſchmacksverirrung, von den Provenzalen Replikation genannt, findet ſich hier und da ſchon bei Chriſtian, war aber hauptſächlich durch Gautier de Coincy (vgl. S. 208) in die Mode gebracht worden.

Jehan de Condé, Baudouins Sohn, gehörte als Knappe und Meneſtrel zu dem Hofſtaat des Grafen Wilhelm vom Hennegau (geſt. 1337). Die meiſten ſeiner Dit — wir haben 75 von ihm — bewegen ſich in ähnlicher Richtung wie diejenigen ſeines Vaters, doch iſt ſeine Sprache natürlicher. In den Dichtungen beider Condé zeigen ſich Anklänge an die Gedichte des Ruſtebuef (ſ. unten) und an den „Roſenroman“.

In den Werken dieſer zwei Dichter haben wir bereits einen Teil der ſehr umfangreichen moraliſierenden Litteratur dieſer Periode kennen gelernt. Das meiſte davon darf hier unerwähnt gelaſſen werden, weil es unbedeutend und langweilig iſt.

Von nachhaltiger Wirkung waren jedoch die Dichtungen des Mönches Bertremiel, der als Einſiedler von Molliens (bei Amiens, Renclus de Molliens) bekannt iſt und noch gegen Anfang der Periode in derſelben Strophe wie Elinand (vgl. S. 157) in zwei Gedichten, „Carité“ (Caritas, Barmherzigkeit) und „Miserere“ (Erbarme dich), in eindringlicher, aber oft geſchraubter Sprache zur Buße auffordert.

Was die Moraldichter durch gütliches Zureden zu erreichen ſuchten, das erſtrebten die ſatiriſchen Dichter durch Anwendung ſcharfer Waffen. Hier ſteht in erſter Linie Ruſtebuef, ein Spielmann, der von den Fehlern ſeines Standes, dem Hang zum Trinken und Spielen, nicht frei war, aber durch die Feſtigkeit ſeines Charakters noch heute unſere Achtung, durch die Macht ſeines Wortes noch jetzt unſere Bewunderung erzwingt. Daß er bei Sergines in der Champagne geboren worden ſei, iſt bloße Vermutung. Später finden wir ihn in Paris, wo er um 1250 als Dichter auftrat und bis 1285 an den Zeitereigniſſen lebhaften Anteil nahm. Wenn es ihm zuweilen ſchlecht ging, ſo war das kein Wunder: er wußte einen guten Trunk und eine gute Mahlzeit zu ſchätzen und war dem Würfelſpiel nicht weniger ergeben als die meiſten ſeiner Kollegen vom Saitenſpiel. In einer Bittſchrift an Alfons, Grafen von Poitiers (1241—71), den Bruder des heiligen Ludwig, ſeinen Hauptgönner, ſchildert er ſein Elend ſehr draſtiſch.

Sein Pferd hat das Bein gebrochen, er ſelbſt leidet am Auge und muß zu Bett liegen. Seine Frau hat ihn noch obendrein mit einem Kinde beſchenkt. Schon ſind die Möbel verpfändet, und er kann weder die Amme, der er das Kind in Pflege gegeben hat, noch den Hauswirt, der die Miete verlangt, bezahlen.

Zu Ruſtebuefs Gönnern gehörte auch die älteſte Tochter Ludwigs IX., Iſabella (geſt. 1271), die Gattin des Königs Thibaut V. von Navarra. Für ſie ſchrieb er auf Beſtellung des Connetable der Champagne, Erart de Valery, ein Leben der Heiligen Elyſabel (Eliſabeth) und wahrſcheinlich auch eine Klage über den Tod Thibauts V. (geſt. 1270), deſſen Vater Thibaut der Liederdichter (vgl. S. 183) geweſen war. Faſt gleichzeitig dichtete er eine tiefempfundene Klage auf den Tod ſeines Gönners Alfons von Poitiers.

Ruſtebuef iſt als Schriftſteller ſehr vielſeitig geweſen. Wir haben von ihm ein Mirakelſpiel, einige derbe, aber lebendig erzählte Fablels, zwei längere Legenden (die erwähnte von Eliſabeth und eine andere über die Ägypterin Maria, die freilich nur die Bearbeitung eines älteren Gedichtes iſt), endlich religiöſe und moraliſch-allegoriſche Gedichte. Am meiſten aber ziehen uns von ſeinen poetiſchen Leiſtungen diejenigen an, welche die damaligen Zeitverhältniſſe ſchildern und auf beſtimmte Perſonen oder hiſtoriſche Begebenheiten Bezug nehmen. Die meiſten dieſer Gedichte laſſen ſich als Satiren bezeichnen.

In mehreren tadelt er die religiöſen Orden, daß ſie Schätze aufhäufen, Frömmigkeit nur erheucheln und dergleichen. Rückſichtslos deckt er Schäden der Kirche auf und verſchont ſelbſt den Papſt nicht. Dagegen hegt er große Sympathie mit den Pariſer Studenten und hat ſich auch in dem Streite der Univerſität mit den Bettelorden voller Energie und Begeiſterung auf die Seite jener geſtellt. Die Dominikaner hatten vom Biſchof von Paris an der Univerſität zwei theologiſche Lehrſtühle erlangt und erklärten dann, ſich an die Satzungen der Univerſität keineswegs binden zu wollen. Als darauf die Univerſität beſchloß, die Eindringlinge wieder zu entfernen, beſchwerten ſich dieſe beim Papſt und verdächtigten die Geſinnung der Univerſität gegen König und Kirche. Der eifrigſte Verteidiger der Univerſität war Ruſtebuefs Gönner Guillaume de Saint-Amour, der vom Lehrſtuhle herab und mit der Feder die Bettelorden angriff. Er wandte ſich beſonders gegen eine Schrift, die „Einführung ins ewige Evangelium“ (Liber introductorius in Evangelium aeternum), die ein Joachimit verfaßt hatte, und ſetzte ihr ſein „Buch von den Gefahren der letzten Zeiten“ (De periculis novissimorum temporum) entgegen, ein Werk, das auch ins Franzöſiſche übertragen wurde, und dem ſpäter Jehan de Meung für den „Roſenroman“ die ſchärfſten Waffen entnahm, mit denen er den Bettelmönchen zu Leibe ging. Der Papſt verurteilte beide Bücher, verfolgte jedoch nur den Verfaſſer des letzteren: auf ſein Betreiben wurde Guillaume 1256 vom König mit Abſetzung und Verbannung beſtraft und durfte erſt unter Papſt Clemens IV. wieder nach Paris zurückkehren. Dies gab Ruſtebuef zu der Erklärung Anlaß, Guillaume ſei mit Unrecht verbannt worden, denn der Papſt habe kein Recht über ihn, und der König verurteile ihn ohne gerichtliches Verfahren. In dieſem Zuſammenhang iſt es auch wahrſcheinlich, daß Papſt Alexander IV. die Gedichte Ruſtebuefs gemeint hat, als er in einer der Bullen, die er gegen die Univerſität Paris erließ, auch gegen franzöſiſche Lieder und Reime eiferte, die gegen die Bettelmönche gerichtet waren. Ruſtebuef ſelbſt beklagt ſich darüber, daß Paris gezwungen ſei, ſeine Gedichte heimlich zu leſen, und daß er nicht mehr frei reden dürfe.

Ruſtebuef begeiſtert ſich für die Kreuzzüge, für den Grafen Eudes von Nevers, der 1265 im heiligen Lande ſtarb, für Jofroi de Sergines, den heldenmütigen Verteidiger von Akka. Er beklagt den Sturz des lateiniſchen Kaiſertums, fordert die Kaiſer und Könige auf, einen neuen Kreuzzug zu unternehmen, und ruft die Ritter und Knappen zur Unterſtützung Karls von Anjou auf im Kampfe gegen Manfred und Konradin. In „La Voie de Tunes“ (Reiſe nach Tunis) haben wir ein Kreuzlied, das zur Beteiligung an dem letzten Kreuzzug anſpornt und an Begeiſterung hinter den Kreuzliedern des 12. Jahrhunderts nicht zurückſteht. Der unglückliche Ausgang dieſer Unternehmung veranlaßte den Dichter, die Könige von Frankreich und England zu einem neuen Zuge nach Paläſtina anzuregen, wo Akka vergebens auf Entſatz hoffe. Die Stimmung, die damals im Volke herrſchte, führt uns der Streit lebhaft vor Augen, in dem Ruſtebuef einen Kreuzfahrer und einen Gegner des Kreuzzuges ihre einander entgegenſtehenden Anſichten ausſprechen läßt.

Ruſtebuefs Sprachgewandtheit, die ſubjektive Prägung aller ſeiner Äußerungen, die Kritik der Bettelorden erwecken ihm unſere Sympathie und laſſen ihn zuweilen moderner erſcheinen, als er in der That war. Er hat verſchiedenartige Formen angewandt: das Dit, das kurze Reimpaar, mehrere Strophenarten, mehrmals die Elinandſtrophe (vgl. S. 157), am liebſten aber die Richeutform (vgl. S. 191), die er mit großem Geſchicke handhabt. In ſeinen früheren Werken machte er von der Replikation einen ſtörenden Gebrauch. Sein Einfluß war ein nachhaltiger, beſonders auf Jehan de Meung und die Condés. Seine religiöſen Lieder und ſeine Legenden gehören wohl zumeiſt erſt in die Zeit nach 1270.

In einem Gedichte klagt Ruſtebuef, auf das Gebiet der Tierfabel übergreifend, über Renart, der die Macht an ſich geriſſen und den Löwen zu täuſchen gewußt habe. Dieſen Gedanken hat der anonyme Verfaſſer von „Renarts Krönung“ (Couronnement Renart) weit ausgeſponnen.

Hier begibt ſich Renart zu den Dominikanern und Franziskanern und unterweiſt ſie in der Kunſt der renardie (Lüge, Heuchelei, Überliſtung u. ſ. w.). Als er dann von der Erkrankung des Löwen hört, verkleidet er ſich als Mönch und weiß den Sterbenden ſo zu berücken, daß dieſer ihn ſtatt des Leoparden zu ſeinem Nachfolger beſtimmt.

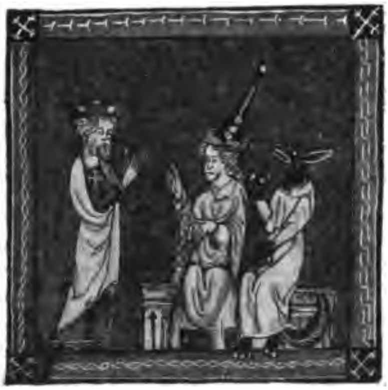
Noch weiter ausgeführt iſt die Handlung in dem „Neuen Renart“ (Renart le Nouvel), den Jaquemart Gielee 1288 in Lille begann und ein paar Jahre ſpäter vollendete. Der Roman gehört zu denen, in welche Lieder (mit Muſiknoten) eingelegt ſind (vgl. S. 156).

Hier ſind die Tiere zum großen Teil nur verkleidete Menſchen. Zweimal wird Renart in ſeiner Burg belagert: das erſte Mal, weil er den Wolf und deſſen Sohn im Turnier getötet hat, das zweite Mal, weil er der Geliebten des Königs mit Erfolg den Hof machte. Er gibt den Dominikanern und

Franziskanern, die ihn zum Ordensgeneral wünſchen, zwei ſeiner Söhne in dieſe Stellungen und wird dann ſelbſt von den Hoſpitalitern und Templern als Großmeiſter begehrt. Der Papſt, an den ſich die Parteien wenden, entſcheidet, Renart ſolle unter ſie geteilt werden; doch wird ſchließlich Renarts Vorſchlag angenommen, wonach er ſich auf der einen Seite als Hoſpitaliter, auf der anderen als Templer kleiden will. (S. die untenſtehende Abbildung.)

Ein wunderliches Werk koloſſalen Umfangs (50,000 Verſe) iſt endlich der „Renart le contrefait“ (Der nachgeahmte Renart). Von einem Kleriker aus dem dichtergeſegneten Troyes in den Jahren 1319—22 verfaßt, iſt er von 1328—41 einer Umarbeitung durch den Verfaſſer ſelbſt unterzogen worden, der, als er das Werk begann, vierzig Jahre alt war.

Die Abenteuer des Fuchſes dienen hier nur als Vorwand, um alle möglichen Erzählungen und Exkurſe aneinander zu reihen, die meiſt mit Renart gar nichts zu thun haben. Der Verfaſſer hat unter anderem, zum Teil in Proſa, einen Abriß der Weltgeſchichte, dem Löwen vom Fuchs erzählt, und manche ſeiner früheren Werke eingelegt. Er ſchreibt für das aufklärungsbedürftige Bürgertum. Als kleine Probe ſeiner zahlreichen Anekdoten ſei hier der Geſchichte von den beiden Blinden in Rom gedacht, von denen einer an Gott, der andere an den Papſt glaubt. Der Papſt hört von ihnen und ſpendet jenem eine mit Kapaun, dieſem eine mit Silbergeld gefüllte Paſtete. Da von der Kapaunpaſtete der ſchönere Duft ausſtrömt, veranlaßt der an den Papſt glaubende Blinde ſeinen Genoſſen, mit ihm zu tauſchen. Er verzehrt den Kapaun mit Behagen, um dann freilich, als der andere die Geldpaſtete öffnet, den Handel zu bereuen. Gemeint iſt offenbar, daß der Papſtverehrer im diesſeitigen Leben den Vorzug hat, im jenſeitigen dagegen der Gottgläubige.



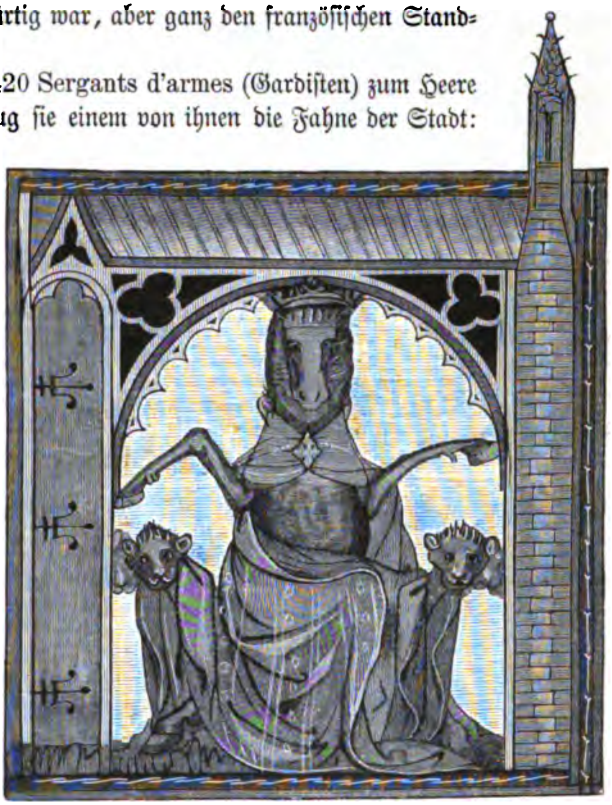
Ein Templer in Unterredung mit dem Papſt, neben dem Renart ſitzt (zu „Renart le Nouvel“). Nach einer Handſchrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Eine Tierdichtung, die ausnahmsweiſe nicht an Renart anknüpft, iſt der Roman vom „Pferde Fauvel“ (d. h. Falber, ſ. die Abbildung, S. 217), deſſen zwei Bücher von zwei Verfaſſern 1310 und 1314 geſchrieben wurden, deren Namen nicht feſtſtehen.

„Fauvel“ (wohl mit Anſpielung an das Wort faus, „falſch“) könnte gleichſam eine weitere Ausführung des bekannten Satzes von Beaumarchais ſein: „Médiocre et rampant on parvient à tout“ (Die kriechende Mittelmäßigkeit bringt alles fertig): alles, vom Papſt bis zu dem niederen Klerus, will Fauvel ſtriegeln (torchier Fauvel war ſeitdem eine beliebte Redensart), d. h. der Falſchheit huldigen. Mit kräftigen Worten wendet ſich der Dichter, der die Politik Philipps des Schönen angreift, zugleich gegen die Templer und den Papſt. Wenn er ſagt, daß der Papſt an der Spitze von Fauvels Anbetern ſtehe und dem König trotze, daß Fauvel für ihn das Geld der Chriſtenheit eintreibe, ſo daß Sankt Peters Barke faſt unter der Laſt der Goldſtücke untergehe, daß ſtatt der Armut der Apoſtel jetzt der hoffärtige Prunk der Kardinäle die Kirche beherrſche, ſo wird man an die markigen Worte Luthers und der Reformatoren erinnert.

Das Streben der Laien nach gelehrten Kenntniſſen hat einige naturwiſſenſchaftliche Werke in Verſen hervorgerufen, von denen das „Bild der Welt“ (Image du monde, ſ. die Abbildung, S. 218) von Gautier von Metz das verbreitetſte war. Es erhielt ſeinen Titel nach der „Imago mundi“ des Honorius von Autun, die es neben anderen Quellen benutzte, und wir haben von ihm eine kürzere und eine längere Faſſung, jene von 1245, dieſe von 1247; vielleicht beruht die letztere auf einer vom Dichter ſelbſt vorgenommenen Umarbeitung. Das Werk wurde mit 28 Illuſtrationen ausgeſtattet und iſt in drei Bücher geteilt, die einen Abriß der Kosmogonie, der Geographie und der Aſtronomie enthalten. In einer Handſchrift iſt es dem Bruder des heiligen Ludwig, Robert von Artois, gewidmet. Später wurde es in Proſa aufgelöſt und zweimal ins Hebräiſche überſetzt.

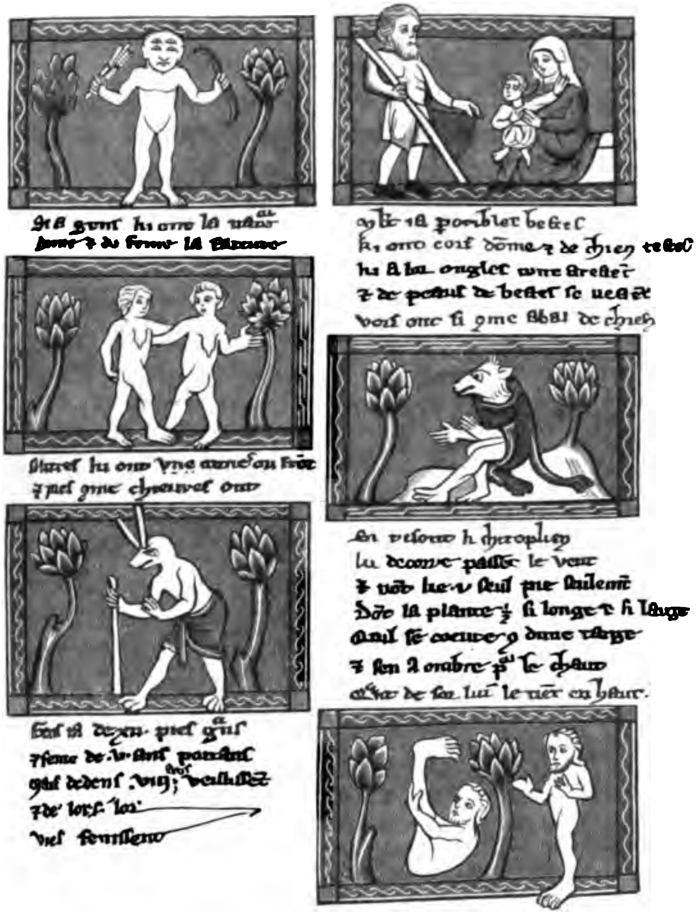
Lebhafter noch als für die Naturwiſſenſchaft war das Intereſſe für die **Weltgeſchichte**. **Philipp Mouſket** aus Tournai ſchrieb in kurzen Reimpaaren eine Geſchichte Frankreichs von der Einnahme Trojas bis zum Jahre 1242. Dieſes Werk hat für die ältere Zeit litterariſchen Wert, da es zahlreiche Chanſons de geſte benutzt, darunter ſolche, die uns nicht erhalten ſind, für die ſpätere, von der Thronbeſteigung des Philipp Auguſt an, hiſtoriſchen Wert als Geſchichtsquelle. Dieſer wächſt um ſo mehr, je mehr ſich die Darſtellung der Zeit des Verfaſſers nähert, der zwar aus Flandern gebürtig war, aber ganz den franzöſiſchen Standpunkt einnahm.



Das Pferd Fauvel, als Sinnbild der Falſchheit, ſitzt gekrönt auf einem Thron. Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 216.

Als 1304 die Stadt Orléans 420 Sergants d'armes (Gardiſten) zum Heere des Königs zu ſtellen hatte, übertrug ſie einem von ihnen die Fahne der Stadt: dem noch jungen **Guillaume Guiart**, gebürtig aus Orléans ſelbſt. Er machte unter Philipp dem Schönen den Feldzug nach Flandern mit, wurde Ende 1304 verwundet und in Arras verpflegt. Da benutzte er die unfreiwillige Muße zur Abfaſſung einer Chronik, die ſich gegen eine andere, wahrſcheinlich ebenfalls franzöſiſche Reimchronik richten ſollte, weil dieſe den Krieg vom vlamiſchen Standpunkt erzählt und manche Thatſachen entſtellt hatte. Den erſten Entwurf ſeiner Reimchronik vernichtete er, als Freunde ihm ſagten, für die frühere Geſchichte Frankreichs müſſe er die hiſtoriſchen Schriften in Saint-Denis zu Rate ziehen, wenn er nicht bloße Fabeln bringen wolle. So machte er ſich im Frühjahr 1306 mit Benutzung der Quellen von Saint-Denis aufs neue an die Arbeit und beendigte ſie im Jahre 1307. Er beginnt mit Philipp Auguſt und nennt das Werk „Branche des royaux lignages" (Zweig der Königsgeſchlechter). Dieſe royaux lignages ſind die ſechs Könige, die von Philipp Auguſt und Iſabel vom Hennegau abſtammen, einer Nachkommin Karls des Großen, durch die nach einer damals weit verbreiteten und auch von Guiart geteilten Anſicht die Uſurpation des franzöſiſchen Thrones durch die Capetinger erſt legitimiert wurde. Guiart benutzt Jean de Prunai, Rigord, Vilehardoin und die Chronik von Saint-Denis. Mit der Behandlung des Jahres 1296 bekommt ſein Werk originalen Wert. Leider hat er leonyme Reime geſucht und dem Ausdruck dadurch zuweilen Zwang anthun müſſen. Doch hat ihn dies nirgends dazu geführt, die Wahrheit zu entſtellen. Er ſchildert mit großer Lebendigkeit und mit farbenreicher Anſchaulichkeit und iſt ſich der Aufgabe des Hiſtorikers hinſichtlich der Beſtimmtheit und Gewiſſenhaftigkeit ſeiner Angaben wohl bewußt. Später ließ er ſich in Paris nieder und vertauſchte das Handwerk des Soldaten mit dem des Sängers.

Geffroi von Paris, von dem auch noch andere Gedichte herrühren, hat in Paris die Ereigniſſe von 1300 bis 1316 in ſeiner Reimchronik aufgezeichnet, die er in den Jahren 1313 bis 1317 verfaßt hat. Das Gedicht iſt wie ein Annalenwerk redigiert und ohne litterariſche Bedeutung, doch inhaltlich wertvoll. So erfahren wir z. B., daß im Jahre 1313 in Paris zu Ehren des Königs und ſeiner Gäſte Szenen aus der Bibel und aus dem „Renart“ als lebende Bilder aufgeführt worden ſind.



Eine Seite aus der „Image du monde“ von Gautier von Metz. Nach einer Handſchrift vom Jahre 1276, in der Bibliothek Sainte Geneviève zu Paris. Vgl. Text, S. 216.

Im Verlaufe dieſer Periode drängt ſich in der Poeſie das lehrhafte Element immer mehr in den Vordergrund. Man haſcht nach kunſtvollem Reim und geſuchtem Ausdruck, man handhabt mit ſteigendem Behagen die Marionetten der Allegorie. Alles dies tritt uns in der Folgezeit noch verſtärkt entgegen und wird auch von den mit wirklichem Kunſtſinn begabten Dichtern nicht immer vermieden. Im allgemeinen imponiert dieſe Litteratur mehr durch die Maſſe als durch inneren Wert. Sehr reichhaltig iſt die erbauliche und die moraliſierende Dichtung vertreten. Einzelne Heiligenleben ſind uns in acht verſchiedenen Bearbeitungen, wie das der Margarete, oder gar in zehn, wie das des Euſtathius-Placidas, erhalten, von denen allerdings die älteſten noch im 12. Jahrhundert verfaßt ſind. Ein weites Feld beanſpruchen die bibliſchen Erzählungen, die Marienwunder, in denen die Mutter Gottes aus dem Jenſeits hervortritt, um in Verhältniſſe des irdiſchen Lebens thätig einzugreifen, die Heiligenwunder, in denen meiſt die heilende Kraft der Reliquien ihre Wirkung ausübt. Auch die Bettelmönche haben ſich an dieſer Litteratur beteiligt und, da ſie ſich an die breiten Schichten des Volkes wandten, oft der franzöſiſchen Sprache vor der lateiniſchen den Vorzug gegeben. Einzelne von ihnen werden wir noch unter den Proſaſchriftſtellern kennen lernen. Wir haben zahlreiche Satiren auf die einzelnen Stände mit moraliſchen Strafreden, und ſchon vor Jehan de Meung haben viele Dichter das weibliche Geſchlecht zur Zielſcheibe ihres Spottes gewählt, worin ſich eine Reaktion gegen den ritterlichen Frauendienſt Luft zu machen ſcheint.

Gegen das Ende der Periode nimmt die Litteratur vielfach ein anderes Geſicht an. Von den Formen des verſifizierten Romans erhält ſich nur die langatmige Alexandrinerlaiſſe des verwäſſerten Volksepos. Der Abenteuerroman in kurzen Reimpaaren tritt zurück, der Arthurroman in Verſen kommt ganz aus der Mode. Das Fablel verſchwindet mit ſeinen Trägern, den Spielleuten vom alten Schlag. In der Lyrik werden die Formen des ritterlichen Minneſangs von neuen Formen abgelöſt, die den bürgerlichen Kreiſen der dichtenden Puys entſtammen.

Die Sprache der Wiſſenſchaft und der höheren Bildung bleibt immer noch das Latein; doch gewinnt ihm die Volksſprache mehr und mehr litterariſchen Boden ab. Dieſes gilt auch von der franzöſiſchen Dichtung; doch hat die franzöſiſche Proſa nach dieſer Richtung hin noch weit größere Erfolge aufzuweiſen.

6. Die Proſa.

Während uns das 12. Jahrhundert nur wenig franzöſiſche Originalproſa hinterlaſſen hat, zumal wenn wir von Texten abſehen, die uns nur in überarbeiteter Geſtalt vorliegen, weiſt das 13. Jahrhundert bereits eine weit größere Anzahl franzöſiſcher Proſawerke auf, obgleich die Überſetzungen auch jetzt noch im Übergewicht ſind. Der Schriftſteller Pierre von Beauvais, von dem uns auch acht Gedichte (Heiligenleben und dergleichen) erhalten ſind, übertrug für den Biſchof von Beauvais, Philipp de Dreux (1180—1217), ein Tierbuch, für Guillaume de Cayeux die lateiniſche Karlsreiſe (vgl. S. 28), für den Grafen Renaut von Boulogne den Pſeudoturpin (vgl. S. 163; 1206), für die ſchon oben (S. 155 und 164) genannte Gräfin Yolant von Saint-Pol die „Translatio“ (Überführung der Gebeine) und die „Miracula Sancti Jacobi“ (Wunder des heiligen Jakob, 1212). Im Pſeudoturpin ſagt Pierre, der Graf habe ausdrücklich eine reimloſe Überſetzung gewünſcht, weil der Reim gewöhnlich durch Worte hergeſtellt werde, die nicht in der Vorlage ſtünden.

Übertragung der auf Seite 218 ſtehenden Handſchrift:

S'i a gens ki ont la nat*ure*	Und es gibt Leute, die die Natur
D'ome *et* de feme la faiture,	des Mannes und die Geſtalt der Frau haben,
Autres ki ont cornes ou fro*n*t	Andre, die Hörner an der Stirn haben
Et piés [tes] *comme* chieures ont.	und Füße ſo wie die Ziegen haben.
Gens i a de . xii . piés gr*an*s	Leute gibt es zwölf Fuß hoch
Et feme [lies femes] de . v . ans portans,	und Weiber mit fünf Jahren tragend,
Mais dedens . viii . ans [en]vieilliss*ent*	aber binnen acht Jahren altern ſie
Et des lors lor vies fenissent.	und enden ſchon dann ihr Leben.
M*ou*t i a par [lies par i a] oribles bestes,	Es gibt gar ſchreckliche Tiere,
Ki ont cors d'o*m*me *et* de chien testes,	die Menſchenleiber und Hundsköpfe haben,
Ki a lor ongles tout arest*ent*	die mit ihren Nägeln alles feſthalten
Et de peaus de bestes se uest*ent*	und ſich in Tierhäute kleiden;
Vois ont si *comme* abai de chien.	ſie haben Stimmen wie Hundegebell.
S'i resont li Chitopliēn,	Auch ſind dort die Chitoplien[1],
Ki de corre pass*en*t le vent	die im Laufen den Wind übertreffen
Et n'o*n*t ke . i . seul pié seulem*ent*,	und nur einen einzigen Fuß haben,
Do*n*t la plante *est* si longe *et* [tilge si] large,	deſſen Sohle ſo lang und breit iſt,
Qu'il s'e*n* coeure *con* d'une targe,	daß er ſich damit bedeckt wie mit einem Schild
Et s'en aombre p*or* le chaut,	und ſich damit beſchattet wegen der Hitze,
Q*u*ant desor lui le tie*n*t eu haut.	wenn er ihn über ſich empor hält.

---

[1] Soll heißen Schattenfüßler, Skiapodae.

Bald ſchon wagen ſich die Überſetzer an die ſchwierigſten Aufgaben. Um 1235 wurde in Paris unter Benutzung der bereits vorhandenen Überſetzungen einzelner Bücher, die man nur zu revidieren brauchte, die ganze Bibel übertragen, wohl auf Veranlaſſung der Univerſität. Ein noch umfangreicheres Werk war die Überſetzung des geſamten Corpus juris, die wohl auf die Anregung König Ludwigs des Heiligen zurückzuführen iſt. Noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts fand auch der Codex Justiniani nebſt der umfangreichen Gloſſe des Accurſius einen Überſetzer, wenn dieſe Rieſenarbeit wirklich das Werk eines Einzelnen iſt. Etwas jünger ſcheint die Überſetzung der Dekretalen zu ſein.

Eine Leiſtung von ähnlicher Bedeutung war die Geſchichte der Kreuzzüge in franzöſiſcher Sprache. Auch dieſes Werk, von Joinville als „Livre de la Terre Sainte“ angeführt, war zunächſt nur eine Überſetzung der lateiniſchen „Historia Hierosolymitana“ (1095—1183) des Erzbiſchofs Wilhelm von Tyrus (geſt. 1184), einer der bedeutendſten geſchichtlichen Darſtellungen des ganzen Mittelalters. Den Überſetzer nennt Du Cange — wir wiſſen nicht, mit welchem Rechte — Hugues Plagon. Seine Arbeit, die in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinaufzureichen ſcheint, und die man oft, aber wenig paſſend, nach ihrem Anfang als „Livre d'Eracles“ (Buch von Eracles) citiert, iſt ſehr geſchickt gemacht: der Verfaſſer verrät ein gutes Verſtändnis des Lateiniſchen, weiß aber einen echt franzöſiſchen Stil zu bewahren.

Das umfangreiche Werk wurde zu wiederholten Malen fortgeſetzt. Seine erſte Fortſetzung war urſprünglich als ſelbſtändiges Werk vorhanden: es iſt die ſogenannte Chronik Ernols, die Ernol, ein Knappe Balians von Ibelin, auf dem Schloſſe Lacaimon bei Akka verfaßte. Ernol wird mit einiger Wahrſcheinlichkeit mit Ernol de Giblet (Biblos in Syrien) identifiziert. Seine Chronik erzählt hauptſächlich den dritten Kreuzzug, gibt jedoch auch eine kurze Darſtellung der erſten Kreuzzüge. Sie wurde in Frankreich von Bernart, dem Schatzmeiſter des Kloſters Corbie, überarbeitet. Wie weit ſie urſprünglich reichte, wiſſen wir nicht. Als Fortſetzung des „Livre de la Terre Sainte“ iſt ſie einmal bis zum Jahre 1228, ein andermal bis 1231 geführt worden. Eine weitere Fortſetzung von Wilhelms Werk, die bis 1248 reicht, hat einen Ritter, eine letzte, welche die Erzählung bis zum Jahre 1275 fortſpinnt, einen Geiſtlichen — beide lebten im Oriente — zu Verfaſſern.

Neben den Proſaroman tritt im 13. Jahrhundert auch die Proſanovelle. Hier iſt „Aucaſſin und Nicolete“ (ſ. die beigeheftete Tafel „Zwei Seiten aus ‚Aucaſſin und Nicolete‘“) in den Vordergrund zu ſtellen, nicht nur, weil dieſes Werk das vollendetſte der ganzen Gattung iſt, ſoweit die damalige Litteratur in Betracht kommt, ſondern auch weil es in der That einen altertümlicheren Eindruck macht als die übrigen, nicht ſehr zahlreichen Novellen dieſer Zeit. Die prächtige Leiſtung eines kunſtſinnigen, echten Dichters erinnert dadurch an den Urſprung der Proſanovelle aus der Versnovelle, daß ſie die Proſa mit Verſen abwechſeln läßt und daher vom Verfaſſer ſelbſt ein cantefable genannt wird. Ihre Verſe ſind nicht die faſt unvermeidlich ſcheinenden kurzen Reimpaare, ſondern Siebenſilbler, in altertümlicher Weiſe zu aſſonierenden Laiſſen geordnet und am Schluſſe jeder Laiſſe mit einem reimloſen weiblichen Vierſilbler verſehen. Den Stoff hat der Dichter frei erfunden, nur daß ein geringer Einfluß von „Floire und Blancheflor“ (vgl. S. 153) zu beobachten iſt. Der Inhalt der Novelle, auf den ſich ein Gedicht Heinrich Heines bezieht, die Platen in ſeinem Schauſpiel „Treue um Treue“ nachgeahmt und in Deutſchland Wilhelm Hertz am beſten überſetzt hat, iſt der folgende:

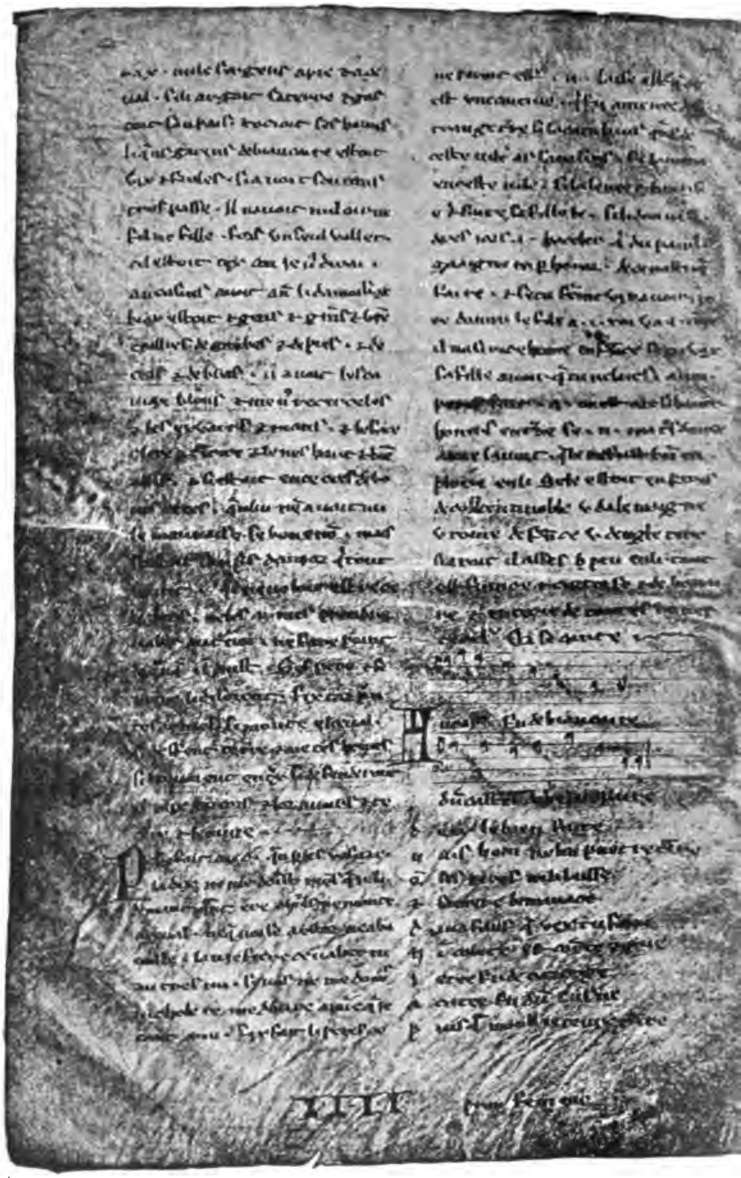
Aucaſſin iſt der junge Sohn eines Grafen von Beaucaire. Der Dichter hat, obwohl er nach ſeiner Sprache etwa an der Grenze des heutigen Belgien zu Hauſe war, zum Schauplatz die ſonnige Provence und

Übertragung des umſtehenden Textes.

[. . . .] *et* a. x. mile sergens a pié *et* a ce-
ual; si li argoit sa terre *et* gas-
toit son païs *et* ocioit ses homes.
Li q*ue*ns Garins de Biaucaire estoit
vix *et* frales si auoit son tans
trespassé. Il n'auoit nul oir, ne
fil ne fille, fors vn seul vallet.
Cil estoit tex con je u*os* dirai.
Aucasins auoit a n*on* li damoisiax;
biax estoit *et* gens *et* gra*n*s *et* bie*n*
tailliés de ganbes *et* de piés *et* de
cors *et* de bras. Il auoit les ca-
uiax blons *et* men*us* recercelés
et les ex vairs *et* rians *et* le face
clere *et* t*r*aitice *et* le nes haut *et* bie*n*
assis, *et* si estoit enteciés de bo-
nes teces, q*u'e*n lui n'e*n* auoit nu-
le mauuaise, se bone no*n*. Mais
si estoit soup*r*is d'amor q*u*i tout
vaint, q*u*'il ne uoloit estre ce-
ualers ne les armes prendre
n'aler au t*or*noi ne fare point
de q*u*anq*ue* il deüst. Ses pere *et* se
mere li disoient: Fix, car p*r*en
tes armes si monte el ceual
si deffent te t*er*re *et* aïe tes homes.
S'il te uoient ent*r*'ex, si defenderont
il mix lor cors *et* lor auoirs *et* te
tere *et* le miue.
Pere, fait Auc*assins*, q*u'e*n p*ar*lés vos ore?
Ia dix ne me doi*n*st rie*n*s q*ue* je li
demant, q*u*ant ere c*evalie*rs ne monte
a ceual, ne q*ue* uoise a estor ne a ba-
taille, la u je fiere ceualier ni
autres mi, se uos ne me donés
Nicholete, me douce amie q*ue* je
tant aim. Fix, fait li peres, ce
ne poroit est*r*e. N*icolete* laise est*er*; q*ue* ce
est vne caitiue q*u*i fu amenee d'es-
trange t*er*re, si l'acata li uisq*ue*ns de
ceste uile as Sarasins si l'amena
en ceste uile, si l'a leuee *et* bautisi-
e *et* faite sa fillole, si li donra *un*
de ces jors *un* baceler q*u*i du pain li
gaaignera p*ar* honor. De ce n'as tu q*ue*
faire, *et* se tu fe*n*me vix auoir, je
te donrai le file a *un* rai [lies roi] v a *un* co*n*tc.
Il n'a si rice home en F*r*ance, se tu vix
sa fille auoir q*ue* tu ne l'aies. Auoi
peres! fait A*ucassins*. Ou est ore si haute
honers [lies honors] en t*er*re, se N*icolete*, ma
amie l'auoit q*u'e*le ne fust b*ie*n en- [t*r*esdouce
ploiie en li? S'ele estoit enp*er*eris
de Colstentinoble v d'Alemaigne
v roïne de F*r*ance v d'Engletere,
si aroit il assés [tilge b] peu en li, tant
est france *et* cortoise *et* de bon ai-
re *et* entecie de toutes bones
teces. Or se cante. [Noten]
Auca*ssins* fu de Biaucaire, [Noten]
d'u*n* castel de bel repaire.
De N*icole* le bien faite
nuis hom ne l'en puet re*tr*aire,
q*ue* ses peres ne li laisse.
Et sa mere le manace:
Di ua, faus! Q*ue* vex tu faire!
Nicolete [lies Nicolete] est coi*n*te *et* gaie,
jetee fu de Cartage,
acatee fu d'u*n* Saisne.
Puis q*u*'a moullie [lies moullier] te uix t*r*aire,

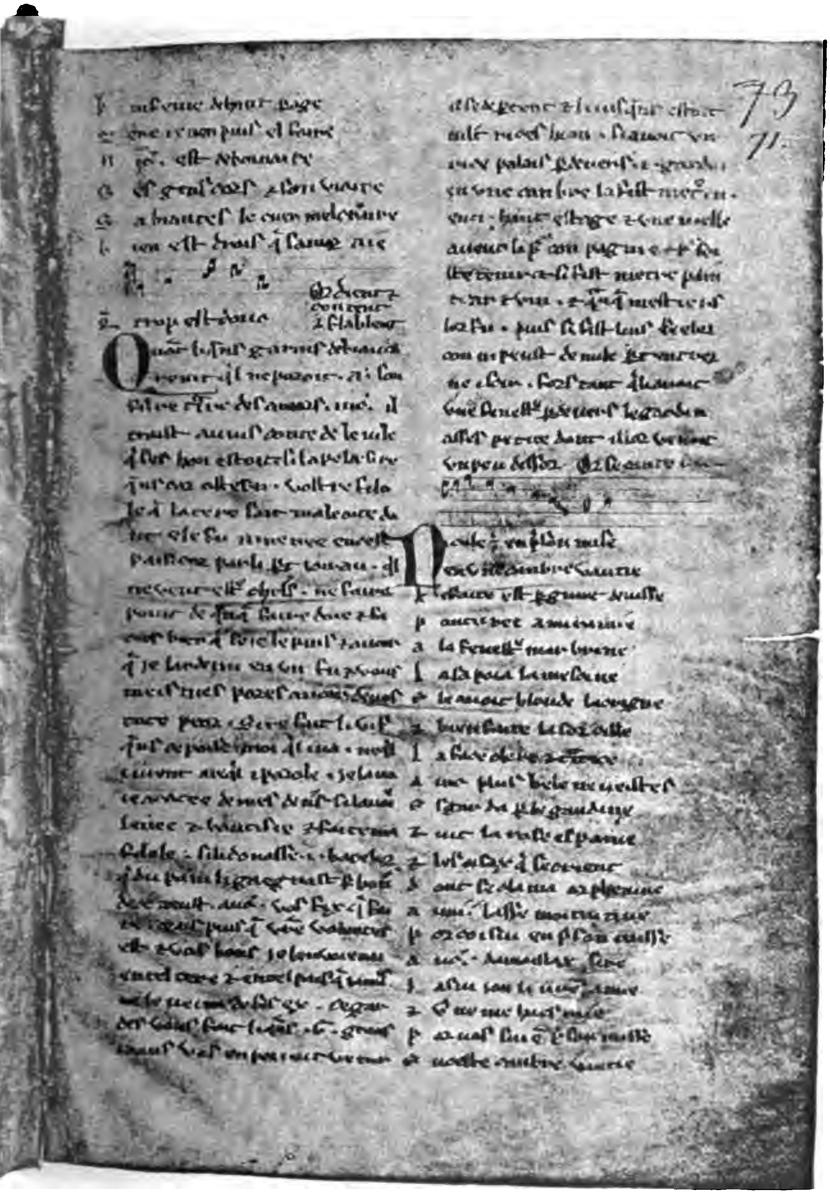
[Nun wird geſprochen und erzählt, daß der Graf Bougart von Valence mit dem Grafen Garin von Beaucaire Krieg führte, ſo großen und gewaltigen und verderblichen, daß nicht ein einziger Tag anbrach, ohne daß er an den Thoren und Mauern und Schlagbäumen der Stadt war mit hundert Rittern] und mit zehntauſend Knappen zu Fuß und zu Roß; und er verbrannte ſein Land und verwüſtete ſeine Felder und tötete ſeine Mannen. Der Graf Garin von Beaucaire war alt und gebrechlich und hatte ſeine Lebenszeit hinter ſich. Er hatte keinen Erben, weder Sohn noch Tochter, außer einem einzigen Knaben. Der war ſo, wie ich euch ſagen will. Aucaſſin hieß der Junker, ſchön war er und anmutig und groß und wohlgebaut an Beinen, Füßen, Leib und Armen. Er hatte blondes, dichtgelocktes Haar, ſtrahlende, lachende Augen, ein klares, längliches Antlitz, eine hohe, wohlgeformte Naſe, und war ſo mit guten Eigenſchaften begabt, daß an ihm keine ſchlimme war, ſondern bloß gute. Aber ſo war er von der Liebe ergriffen, die alles beſiegt, daß er weder Ritter ſein noch die Waffen ergreifen noch zum Turnier ſich begeben wollte, noch irgend etwas thun von dem, was er ſollte. Sein Vater und ſeine Mutter ſagten zu ihm: „Sohn, ergreif' doch deine Waffen und ſteige zu Pferd und verteidige dein Land und hilf deinen Mannen. Wenn ſie dich unter ſich ſehen, werden ſie beſſer Leib und Habe, dein Land und das meine verteidigen." — „Vater", ſagt Aucaſſin, „was redet Ihr jetzt davon? Gott gebe mir nichts, worum ich ihn bitte, wenn ich Ritter ſein werde oder zu Pferd ſteige oder in Sturm oder Schlacht gehe, wo ich einen Ritter treffe oder er mich, wenn Ihr mir nicht Nicholete gebt, meine ſüße Freundin, die ich ſo ſehr liebe." — „Sohn", ſagt der Vater, „das könnte nicht ſein. Nicolete laß fahren; denn ſie iſt eine Gefangene, die aus fremdem Land hergeführt wurde, und es kaufte ſie der Vizegraf dieſer Stadt von den Sarazenen und führte ſie in dieſe Stadt und hat ſie über die Taufe gehalten und zu ſeinem Patenkind gemacht und wird ihr nächſtens einen jungen Mann vermählen, der ihr in Ehren ihr Brot verdienen wird. Damit haſt du nichts zu ſchaffen, und wenn du eine Frau haben willſt, werde ich dir die Tochter eines Königs oder eines Grafen geben. Es iſt kein ſo mächtiger Mann in Frankreich, daß du, wenn du ſeine Tochter haben willſt, ſie nicht erhältſt." — „Oho, Vater!" ſagt Aucaſſin. „Wo iſt jetzt eine ſo hohe Ehre auf Erden, die nicht, wenn Nicolete, meine ſehr ſüße Freundin, ſie hätte, bei ihr wohl angewandt wäre? Wäre ſie Kaiſerin von Konſtantinopel oder von Deutſchland oder Königin von Frankreich oder von England, ſo wäre das noch recht wenig für ſie, ſo edel und fein und gut iſt ſie und begabt mit allen guten Gaben." Nun wird geſungen.

Aucaſſin war aus Beaucaire,
einer Burg von ſchönem Aufenthalt.
Von der ſchönen Nicole
kann ihn kein Menſch abbringen,
die ſein Vater ihm nicht läßt.
Und ſeine Mutter bedroht ihn:
„Geh Thor! Was willſt du thun?
Nicolete iſt ſchmuck und heiter,
geraubt wurde ſie aus Karthago,
gekauft wurde ſie von einem Heiden.
Da du dich beweiben willſt,



Zwei Seiten aus „

Nach der einzigen Handschrift (13. Ja



„Aucassin und Nicolete“.

ahrhundert), in der Nationalbibliothek zu Paris.

p*r*em feme de haut p*ar*age!
Mere, je n'en puis el faire.
Nic*olete* [lies Nicolete] est de boin aire;
Ses gens cors *et* son viaire,
Sa biautés le cuer melcraire [lies m'esclaire].
Bien est drois q*ue* s'amor aie; [Noten]
q*ue* trop est douc [lies douce].

Or dïent *et* content *et* fablent.

Qua*n*t li q*ue*ns Garins de Biauca-
re uit q*u*'il ne poroit A*ucassin* son
fil ret*r*aire des amors Nic*olete*, il
traist au uisconte de le uile,
q*u*i ses hon estoit, si l'apela. Sire
q*ue*ns [lies visquens], car ostés N*icolete*, vostre
le. Q*ue* la tere soit maleoite, do- [filo-
nt ele fu amenee en cest
païs! Car par li p*er*t jou Au*cassin*; q*u*'il
ne veut est*r*e c*eva*l*ie*rs ne faire
point de q*u*anq*ue* faire doie. *Et* sa-
ciés bien q*ue*, se je le puis [tilge *et*] auoir,
q*ue* je l'arderai en vn fu, *et* vous
meïsmes porés auoir de uos
tote peor. Sire, fait li vis-
q*ue*ns, ce poise moi q*u*'il i va ne q*u*'il
i uient ne q*u*'il i parole. Je l'auo-
ie acatee de mes den*ier*s si l'auoie
leuee *et* bautisie *et* faite ma
filole, si li donasse *un* baceler
q*u*i du pain li gaegnast p*ar* hon*or*.
De ce n'eüst Au*cassins* vos fix q*ue* fai-
re. Mais puis q*ue* v*ost*re volentés
est *et* vos bons, je l'envoierai
en tel tere *et* en tel païs, q*ue* ja mais
ne le uerra de ses ex. Ce [lies Or] gar-
dés vous, fait li q*ue*ns Garins. Grans
maus vos en porroit venir.
Il se dep*ar*tent. Et li uisq*ue*ns estoit
m*ou*t rices hom, si auoit vn
rice palais p*ar* deuers *un* gardin.
En vne canbre la fist met*r*e N*icolete*
en *un* haut estage *et* vne uielle
aueuc li p*or* conpagnie *et* p*or* soī-
sté tenir, *et* s'i fist metre pain
et car *et* vin *et* q*u*anq*ue* mestiers
lor fu. Puis si fist l'uis seeler,
c'on ni peüst de nule p*ar*t entrer
ne iscir, fors tant q*u*'il i auoit
vne fenest*r*e p*ar* deuers le gardin
assés petite dont il lor venoit
vn peu d'essor. Or se cante. [Noten]
Nicole *est* en p*r*ison mise,
en vne canbre vautie
ki faite est p*ar* grant deuisse,
panturee a miramie [lies mirabile].
A la fenest*r*e marbrine
la s'apoia la mescine.
Ele auoit blonde la crigne
et bien faite la sorcille,
la face clere *et* t*r*aitice.
Ainc plus bele ne ueïstes!
Esgarda p*ar* le gaudine
et uit la rose espanie
et les oisax q*u*i se criënt,
dont se clama orphenine.
Ai mi! lasse! moi caitiue!.
por coi sui en p*r*ison misse?
Au*cassins*! damoisiax, sire!
Ia sui jou li u*ost*re amie,
et v*os* ne me haés mie!
Por uos sui e*n* p*r*ison misse,
En ceste canbre vautie [. . . .]

nimm eine Frau von hohem Stande!" —
„Mutter, ich kann nicht anders handeln.
Nicolete iſt gut;
ihre holde Erſcheinung und ihr Geſicht,
ihre Schönheit erleuchtet mir das Herz.
Wohl iſt es Recht, daß ich ihre Liebe habe;
denn ſie iſt gar zu ſüß."

Nun wird geſprochen und erzählt.

Als der Graf Garin von Beaucaire ſah, daß er ſeinen Sohn Aucaſſin von der Liebe zu Nicolete nicht abbringen konnte, begab er ſich zum Vizegrafen der Stadt, der ſein Dienſtmann war, und redete ihn alſo an: „Herr Vizegraf, ſchafft doch Nicolete, Euer Patenkind, fort! Verflucht ſei das Reich, aus dem ſie in dieſes Land geführt wurde! Denn durch ſie verliere ich Aucaſſin; denn er will nicht Ritter ſein noch irgend etwas von dem thun, was er ſollte. Und wiſſet wohl, kann ich ſie ergreifen, ſo werde ich ſie in einem Feuer verbrennen, und Ihr ſelbſt könnt um Euch alle Furcht haben."

„Herr", ſagt der Vizegraf, „das thut mir leid, daß er mit ihr verkehrt und ſpricht. Ich hatte ſie für mein Geld gekauft und hatte ſie über die Taufe gehalten und zu meinem Patenkinde gemacht, und ich hätte ihr einen jungen Mann vermählt, der ihr in Ehren ihr Brot verdient hätte. Damit hätte Aucaſſin, Euer Sohn, nichts zu thun. Aber da es Euer Wunſch und Wille iſt, ſo werde ich ſie in ein ſolches Land ſchicken, daß er ſie nie mehr mit ſeinen Augen ſehen wird."

„Seht Euch vor", ſagt der Graf Garin. „Großes Unglück könnte für Euch daraus entſtehen."

Sie trennen ſich. Und der Vizegraf war ein ſehr reicher Mann und hatte einen prächtigen Palaſt nach einem Garten hin. Dort ließ er Nicolete in eine Kammer bringen in einem hohen Stockwerk, und eine Alte mit ihr, um ihr Geſellſchaft zu leiſten, und er ließ Brot, Fleiſch und Wein und alles, deſſen ſie bedurften, dort hinbringen. Darauf ließ er die Thür verſiegeln, damit man nirgends herein noch heraus könne, nur daß ein recht kleines Fenſter nach dem Garten zu lag, durch das ihnen etwas friſche Luft kam.

Nun wird geſungen.

Nicole iſt gefangen geſetzt
in eine gewölbte Kammer,
die mit großer Kunſt bereitet iſt,
wunderbar bemalt.
Auf das Marmorfenſter,
darauf ſtützte ſich das Mädchen.
Sie hatte blondes Haar
und ſchöne Brauen,
ein klares, ovales Geſicht.
Niemals ſaht ihr eine ſchönere!
Sie blickte durch den Hain
und ſah die Roſe aufgeblüht
und die Vögel, die rufen,
daher ſie ſich verwaiſt nannte.
„Ach, ich Unglückliche, Gefangene!
Warum bin ich gefangen geſetzt?
Aucaſſin, Junker, Herr!
Ich bin ja doch Eure Freundin,
Und Ihr haßt mich durchaus nicht.
Um Euch bin ich gefangen geſetzt
in dieſe gewölbte Kammer,
[wo ich ein gar trauriges Leben habe."].

Anmerkung: Am Fuße der erſten Seite ſteht: IIII, d. h. Heft 4 der Handſchrift, und pren femme (nimm eine Frau) als Überleitung zur zweiten Seite.

die Stadt Beaucaire gewählt, wo es Grafen freilich nie gegeben hat. Der Graf liegt im Krieg mit einem mächtigen Feind; aber Aucaſſin bleibt teilnahmlos daheim, wenn die Mannen in den Kampf ziehen, weil ihm ſein Vater Nicolete verweigert, eine junge Sarazenin, die man von Seeräubern gekauft und getauft hatte. Um ſie unſchädlich zu machen, wird ſie eingeſperrt. Aucaſſin aber iſt bereit, in den Kampf zu reiten, wenn ihm ſein Vater einen Kuß der Nicolete bewilligt. Kaum hat der Vater dies zugeſtanden, da eilt der Sohn in den Kampf, begeht die größten Heldenthaten und bringt den feindlichen Heerführer gefangen herbei, freilich nur, um ihm ſofort die Freiheit zu ſchenken, als ſein Vater ihm das gegebene Verſprechen nicht halten will. Aucaſſin wird zur Strafe eingekerkert, aber, als Nicolete aus ihrem Gefängnis entwichen iſt, freigelaſſen. Sie treffen ſich im Wald und fahren über Meer. Ein Sturm verſchlägt ſie nach dem närriſchen Lande Torelore, von dort aber werden ſie durch Seeräuber entführt und getrennt. Ein Sturm läßt Aucaſſins Schiff unfern ſeiner Heimat ſtranden. Nicolete wird nach Karthago gebracht, wo ſich herausſtellt, daß ſie die einſt als Kind durch Raub entführte Tochter des Königs iſt. Sie entflieht in Spielmannstracht, begibt ſich nach Beaucaire und wird die Gattin des jungen Grafen.

Dem Dichter von „Aucaſſin und Nicolete" war ein Kunſtſinn eigen, der in dieſem Maße zu allen Zeiten etwas Seltenes, für den Anfang des 13. Jahrhunderts aber faſt unerhört iſt. Trefflich ſind die Perſonen charakteriſiert: der eigenſinnige, heißblütige Jüngling, den ein in Ausſicht geſtellter Kuß zu Heldenthaten begeiſtert, und der ſo ganz in ſeiner Liebe aufgeht, daß er unpraktiſch, ja ungeſchickt wird, daneben das klare, holde Mädchen, das ſo klug und energiſch zu handeln weiß, während der Liebſte klagt und träumt: der Dichter zeichnet ſie beide mit wenigen, aber feſten Strichen. Für Aucaſſin iſt ſeine Liebe die Atmoſphäre, in der er lebt und webt, und auch der Hörer oder Leſer wird in dieſe Stimmung hineingezogen, die voll Leben und Glanz über der ganzen Darſtellung liegt. Der Dichter erzählt heiter und doch rührend, treuherzig und doch zuweilen recht ſchalkhaft. Er zeigt, daß nicht nur die Heiligkeit, ſondern auch die Schönheit Wunder thut, indem Nicolete, den Saum ihres Gewandes aufhebend, durch den Anblick ihres reizenden Fußes einen ſchwerkranken Pilger geſund macht, und er läßt Aucaſſin ſagen:

> „In den Himmel will ich nicht, denn dahin kommen die alten Pfaffen, die Krüppel und Lahmen, die Tag und Nacht vor den Altären und in den Grüften hocken, die Leute mit abgeſchabten Kapuzen und ſchmutzigen Kleidern, die nackt ſind und barfuß und ohne Hoſen, und die vor Hunger und Durſt, vor Froſt und Elend ſterben. Aber in die Hölle will ich gehn, denn in die Hölle kommen die weiſen Meiſter und die ſchönen Ritter, die in Turnieren und in gewaltigen Kriegen gefallen ſind, die guten Knappen und die freien Männer. Auch kommen dahin die ſchönen, höfiſchen Damen, die neben ihrem Herrn zwei oder drei Freunde hatten. Auch kommt dahin das Gold und das Silber, Pelz- und Grauwerk, Harfner und Spielleute und die Könige dieſer Welt. Mit dieſen will ich gehn, aber Nicolete, mein ſüßes Lieb, muß bei mir ſein!"

Die Novelle iſt uns nur in einer einzigen Handſchrift erhalten, die auch die Melodie angibt, nach der die Laiſſen zu ſingen ſind. Ein Fortſetzer des „Huon von Bordeaux" (vgl. S. 31) hat die Erzählung nachgeahmt und die Abenteuer Aucaſſins und Nicoletes auf die Namen Florent und Clariſſe übertragen.

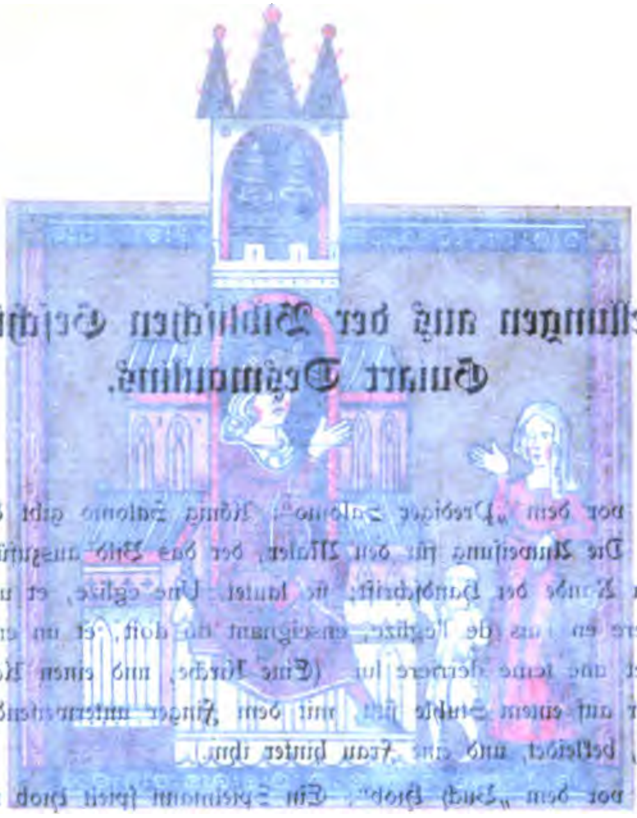
Zwei Proſanovellen, deren Sprachformen und Anſpielungen nach Tournai weiſen, und die trotz ihrer einfachen Sprache mit reizender Friſche und Lebendigkeit erzählt ſind, werden „*Die Gräfin von Ponthieu*" (La contesse de Pontiu) und „*König Flore und die ſchöne Jeanne*" (Roi Flore et la bele Jehane) überſchrieben. In beiden Fällen handelt es ſich um Geſchichten, die auch ſonſt verbreitet waren, die alſo von den Erzählern nur mit beſtimmten Namen und Einzelſchilderungen ausgeſtattet, keineswegs aber frei erfunden worden ſind, wie denn „Roi Flore et la bele Jehane" überhaupt nur eine Variante vom Inhalte des „Veilchenromans" (vgl. S. 202) iſt. In der „Gräfin von Ponthieu" wird die Heldin am Schluſſe durch ihre Tochter die Großmutter Saladins. Der hiſtoriſche Saladin war, als die Erzählung entſtand, bereits verſtorben, aber es gingen von ihm zahlreiche Anekdoten und Sagen von Mund zu Mund, die ſeinen Edelmut, ſeine Freigebigkeit, ſeine ritterliche Geſinnung und Tapferkeit ins hellſte Licht ſetzten: wahrſcheinlich glaubte man ihm zur Erklärung ſo vieler Trefflichkeiten durchaus eine chriſtliche Abſtammung zuſchreiben zu ſollen.

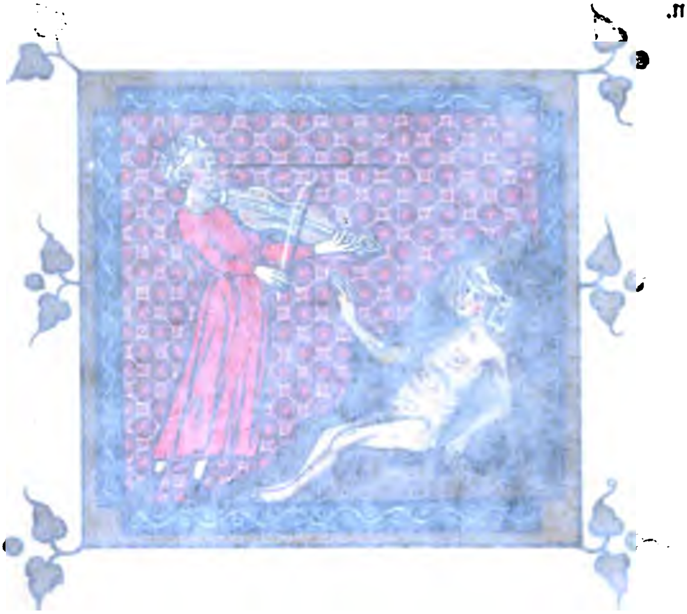
Ritter Thibaut von Domart heiratet die Tochter des Grafen von Saint-Pol. Nach fünfjähriger kinderloſer Ehe beſchließen die Gatten, nach Santiago zu wallfahren, wo ſie Erhörung ihres Gebetes um Nachkommenſchaft erhoffen. Unterwegs werden ſie in einem Walde von Räubern überfallen: Thibaut wird ausgeplündert und geknebelt, die Frau vor ſeinen Augen entkleidet und entehrt. Als die Räuber fort ſind, bittet der Ritter ſeine Frau, ihn zu befreien. Sie ergreift ein Schwert und will ihn damit totſchlagen, da er Zeuge ihrer Schande geweſen iſt; doch verwundet ſie ihn nur leicht und durchſchneidet dabei unabſichtlich ſeine Feſſeln. Er vollendet dann mit ihr die Wallfahrt und kehrt heim, ohne ihr Vorwürfe zu machen; er bleibt nur kalt gegen ſie. Auf das Drängen ſeines Schwiegervaters erzählt er dieſem die Begebenheit, und da beſchließt der alte Graf eine ſchreckliche Strafe: er ſetzt ſeine Tochter in einem feſtverſchloſſenen Faß im Meere aus. Das Faß wird von Kaufleuten aufgefangen, ſein Inhalt, die ſchöne Frau, nach Almeria geführt und dort dem Sultan verkauft. Der läßt ſie zum Islam übertreten und macht ſie zu ſeiner Gattin. Die Ehe wird mit einer Tochter und einem Sohn geſegnet. Daheim aber bereut der Graf von Ponthieu ſeine Grauſamkeit, nimmt mit Sohn und Schwiegerſohn das Kreuz und wird mit ihnen durch einen Sturm nach Almeria verſchlagen. Dort läßt ſie der Sultan ins Gefängnis werfen, aber die Sultanin erforſcht, wer die Gefangenen ſind, bittet ſie ſich von ihrem Gemahle aus und gibt ſich ihnen heimlich zu erkennen. Alle entfliehen zu Schiffe mit dem Sohne des Sultans, der getauft wird und die Tochter Raouls des Praiaus heiratet. Thibaut wird nach der Heimkehr von ſeiner Frau mit zwei Söhnen beſchenkt, die Tochter aber, die die Vielgeprüfte dem Sultan geboren hatte, erhält den Beinamen Bele Caitive (Schöne Unglückliche), heiratet den Türken Malakin und wird die Mutter Saladins.

Die Novelle fand im 13. Jahrhundert Aufnahme in die „Chronique d'outre mer“ (Chronik von Paläſtina), eine Bearbeitung der Chronik des Ernol (vgl. S. 220); ſie wurde bekannt durch die 1679 im Druck erſchienene Überſetzung dieſer Chronik und iſt ſeitdem von franzöſiſchen Dichtern wiederholt als Quelle benutzt worden. Man hat auch eine hiſtoriſche Grundlage der Abenteuer finden wollen, jedoch mit Unrecht. Ein Gedicht des 14. Jahrhunderts („Le Dit des anelés“, Das Gedicht von den Ringlein) erzählt eine ähnliche Geſchichte mit denſelben Motiven, ſcheint indeſſen von der älteren Proſanovelle unabhängig zu ſein.

Nicht weniger beliebt als die unterhaltende Proſa war die Proſa, die der **Erbauung** und **Belehrung** zu dienen beſtimmt war. Ein Erbauungsbuch aus der Mitte des 13. Jahrhunderts führt den Titel „**Le miroir du monde**“ (Der Spiegel der Welt). Seinen Hauptinhalt bildet eine Abhandlung über die Tugenden und Laſter mit deren komplizierter Einteilung. Außerdem enthält das Werk Betrachtungen über die zehn Gebote, das Vaterunſer u. ſ. w. Es iſt in der Bearbeitung von 1279 ungeheuer populär geworden, und weil dieſe auf den Wunſch Philipps III. von Frankreich durch deſſen Beichtvater, den Dominikanerbruder **Lorens**, hergeſtellt wurde, nennt man das Werk, das ſich „Somme des vices et des vertus“ (Summe der Laſter und Tugenden) betitelte, meiſt die „Königsſumme“ (Somme le roi). Es iſt in alle abendländiſchen Sprachen überſetzt und mehrfach in alten Ausgaben durch den Druck verbreitet worden.

Kaum geringere Verbreitung fand die „Bible historial“ (Bibliſche Geſchichte) des **Guiart Desmoulins** (geboren in Aire 1251, geſtorben nach 1313; ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Darſtellungen aus der Bibliſchen Geſchichte des Guiart Desmoulins), der erſt Kanonikus, dann Dekan in ſeiner Heimat war. Er legte ſeinem Werke die im Mittelalter ſo weit verbreitete bibliſche Geſchichte des Petrus Comeſtor (geſtorben 1179), die ſogenannte „Historia scholastica“ (vgl. S. 153), zu Grunde, und daher wurde ſeine „Bible historial“ häufig auch „Bible escolastre“ genannt. Guiart, der ſich von manchen ſeiner als Schriftſteller auftretenden Zeitgenoſſen dadurch unterſcheidet, daß er Unanſtändiges lieber unterdrückt, begann ſein Werk





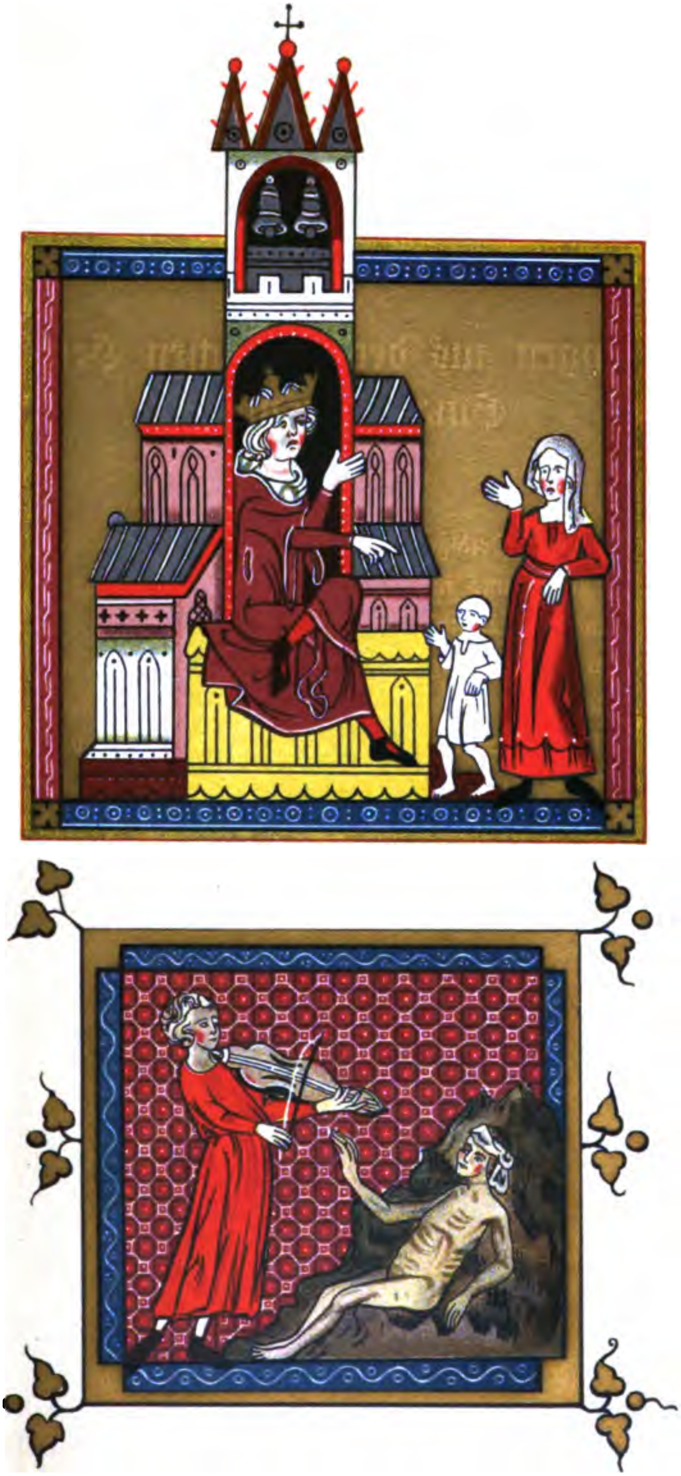
Darstellungen aus der Biblischen Geschichte des Guiart Desmoulins

Nach einer Handschrift der [illegible] zu Paris.

Darſtellungen aus der Bibliſchen Geſchichte des Guiart Desmoulins.

Oben: Bild vor dem „Prediger Salomo": König Salomo gibt dem Volke weiſe Lehren. Die Anweiſung für den Maler, der das Bild auszuführen hatte, ſteht noch am Rande der Handſchrift; ſie lautet: Une eglize, et un roy seant sur une caiere en l'uis de l'eglize, enseignant du doit, et un enfant devant lui, vestu, et une feme derriere lui. (Eine Kirche, und einen König, der in der Kirchthür auf einem Stuhle ſitzt, mit dem Finger unterweiſend, und ein Kind vor ihm, bekleidet, und eine Frau hinter ihm.)

Unten: Bild vor dem „Buch Hiob": Ein Spielmann ſpielt Hiob vor, um ihn zu tröſten.



Darstellungen aus der Biblischen Geschichte des Guiart Desmoulins.

Nach zwei Handschriften des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

1291 und vollendete es 1294. Es hat ſich viele Jahrhunderte hindurch im Gebrauch erhalten, Raoul de Prayelles hat es unter Karl V. neu bearbeitet, und in erweiterter Geſtalt wurde es nach Erfindung des Buchdruckes mehrmals herausgegeben.

Eines der älteſten myſtiſchen Werke iſt der „Spiegel der Seele“ (Mirouer de l'ame). Es iſt der Königin Blanche (geſtorben 1252) gewidmet.

Der Verfaſſer, ein Franziskaner, legt die Gründe dar, weshalb eine Königin ein Muſter chriſtlicher Tugenden ſein ſoll. Wie man den Körper im Spiegel betrachtet, um alles Mißfällige an ihm zu entfernen, ſo ſoll dieſer Spiegel für die Seele dienen, damit ſie die Laſter und Sünden abſtreift, die zur Hölle führen, und ſich mit den Tugenden ſchmückt, die zur Freude des Himmels geleiten. Zuweilen fügt der Verfaſſer Citate aus lateiniſchen Dichtern ein.

Das älteſte philoſophiſche Originalwerk in franzöſiſcher Sprache heißt „Geheimniſſe der Philoſophen“ (Secrez aus philosophes), oder das „Geſpräch zwiſchen Placides und Timeo“ (Dialogue entre Placides et Timeo). Die Widmung an Philipp den Schönen geſchieht in ſo ungewöhnlicher Form, daß man ihre Echtheit angezweifelt hat. Das Werk wurde gegen 1504, um einige Beigaben vermehrt, unter dem Titel „Cuer de philosophie“ (Herz der Philoſophie) gedruckt und öfter aufgelegt. Daß es der Zeit Philipps des Schönen angehört, unterliegt keinem Zweifel, da wir von ihm eine Handſchrift beſitzen, die faſt in die Zeit Philipps hinaufreicht. Als Verfaſſer wird der Prieſter und Doktor der Theologie Jehan Bonnet genannt, der aus Paris gebürtig geweſen ſein ſoll. Auch dieſe Angabe wird beſtritten, da das Werk ganz und gar nicht den Eindruck macht, als ob es von einem gelehrten Theologen geſchrieben worden ſei. Viel eher möchte man den Verfaſſer für einen Mediziner oder Naturforſcher halten. Er knüpft an eine Bewegung der Pariſer Univerſität an, die man, von dem arabiſchen Philoſophen Averroes, averroiſtiſch nannte, und die als poſitiviſtiſch, ja materialiſtiſch bezeichnet werden könnte. „Man kehrt ſich ab von der abſtrakten Metaphyſik, um ſich der Erkenntnis der Wirklichkeit zuzuwenden. Ein materialiſtiſcher Zug führt dahin, daß man rückſichtslos den Schleier lüftet, der uns die Quellen des Lebens verhüllt, vor denen man bis dahin zitternd Halt gemacht hatte“ (Renan). Und gerade die Fragen nach dem Urſprung und der Entwickelung des Lebens werden hier ſehr eingehend behandelt.

Timeo iſt ein Philoſoph des Altertums, der die Erziehung eines kaiſerlichen Prinzen ablehnt, weil er ſich bei dieſem kindiſchen und haltloſen Jüngling keinen Erfolg für ſeine Mühen verſpricht, der dagegen Placides, den begabten Sohn eines Königs, freudig mit allen Schätzen ſeines reichen Wiſſens vertraut macht. Der Philoſoph heißt Timeo nach dem einzigen Werke Platos, das dem Mittelalter bekannt war (in der lateiniſchen Überſetzung des Chalcidius), dem „Timäus“. Das Geſpräch zwiſchen ihm und Placides geht über die Theologie und Metaphyſik kurz hinweg, um bei der Phyſik, Phyſiologie, Kosmographie und Gynäkologie um ſo länger zu verweilen. Der zweite Teil des Werkes iſt uns in zwei voneinander abweichenden Texten erhalten, deren Verhältnis zu einander ſich nicht mit völliger Sicherheit beſtimmen läßt. In dem einen iſt von Aſtrologie und Alchimie die Rede, der andere gibt einen Abriß der Meteorologie, Mineralogie und Botanik ſowie eine Philoſophie der Geſchichte, die als erſter Verſuch auf dieſem Gebiete immerhin beachtenswert iſt.

Von populärwiſſenſchaftlicher Litteratur war das Buch Sidrach am weiteſten verbreitet, das ſich ſelbſt eine abenteuerliche Vorgeſchichte andichtet. Einige von dieſen Angaben mögen auf Wahrheit beruhen, ſo die Erwähnung Todres des Philoſophen, der vom Hofe Kaiſer Friedrichs II. aus den lateiniſchen Text des Werkes dem Patriarchen Albert von Antiochien zugeſchickt haben ſoll. Dieſer Todros (Theodorus) philosophus war in der That Kaiſer Friedrichs Hofaſtrolog und überſetzte für ihn mehreres aus dem Arabiſchen; und auch Albert läßt ſich als hiſtoriſche Perſönlichkeit nachweiſen: er war lateiniſcher Patriarch von Antiochien (1228—46).

Die Abfaſſung des Prologes wird nach Toledo und ins Jahr 1243 verlegt. Das Werk ſelbſt beſteht aus mehreren hundert Fragen und Antworten über theologiſche und naturwiſſenſchaftliche Gegenſtände und iſt in die verſchiedenen abendländiſchen Sprachen überſetzt, auch noch durch den Druck verbreitet worden. Es iſt möglich, daß die franzöſiſche Faſſung erſt aus der provenzaliſchen übertragen worden iſt.

Auch die juriſtiſche Originalproſa des 13. Jahrhunderts weiſt Werke von Bedeutung auf, ſo die „Aſſiſen von Jeruſalem" (Assises de Jérusalem), zwei Sammlungen von Rechtsfällen des feudalen und des bürgerlichen Gerichtshofes, die beide in Akka ihren Sitz hatten, und die „Coutumes du Beauvaisis" (Gewohnheitsrecht von Beauvaiſis, 1283) von Philipp von Beaumanoir, der ſich als auch Dichter verſucht hat.

Gleich am Anfange des Jahrhunderts beginnt die proſaiſche Geſchichtſchreibung mit zwei Werken über den vierten Kreuzzug. Die Verfaſſer, Robert von Clari und Joffroi de Vilehardoin, hatten beide den Kreuzzug mitgemacht. Jener war ein armer Ritter aus der Gegend von Amiens und nimmt daher den Standpunkt der Geringeren ein, das Verhalten der Hochgeſtellten mehr als einmal mit herbem Tadel bedenkend. Er verweilt, ausführlich und anſchaulich ſchildernd, beſonders und mit Liebe bei dem Bericht über die Wunderſtadt Konſtantinopel. Geſchrieben hat er ſeine Chronik nach ſeiner Rückkehr in Frankreich, bald nach 1210.

Vilehardoin dagegen hat an der Expedition als einer ihrer Führer teilgenommen und erzählt die Ereigniſſe des Kreuzzuges daher von einem ganz anderen Standpunkte aus als Robert. Als Marſchall (Befehlshaber der Reiſigen) der Champagne war er im Jahre 1199 auf dem Turnier zu Ecry (bei Réthel) zugegen geweſen, wo Fouques de Neuilly das Kreuz predigte. Graf Thibaut III. von Champagne, der an die Spitze des Kreuzheeres treten ſollte, ordnete Joffroi 1201 ab, um die Vorbereitungen zur Überfahrt mit dem Dogen Dandolo von Venedig zu verabreden. Bald nach der Rückkehr Joffrois ſtarb Thibaut, und Bonifaz von Montferrat übernahm die Führung. In ſeiner Begleitung zog auch Joffroi nach dem Orient und wurde dort zum Marſchall des Kaiſertums Romanie unter Balduin IX. von Flandern eingeſetzt. Als Balduin 1205 bei der Belagerung von Adrianopel von dem Bulgarenkönige gefangen genommen wurde, trat Joffroi an die Spitze des Heeres und leitete mit großer Umſicht den Rückzug. Später, als nach dem Tode Balduins deſſen Bruder Heinrich Kaiſer wurde und ſich mit Bonifazens Tochter Agnes zu vermählen beabſichtigte, erhielt er den Auftrag, die Prinzeſſin abzuholen. Bonifaz ſchenkte ihm dafür die Stadt Moſynopolis in Thracien, in der Joffroi dann ſeine Chronik abgefaßt zu haben ſcheint. Dieſe reicht bis zu Bonifazens Tode (September 1207) und bricht ohne Schluß ab: wahrſcheinlich hat der Tod den Verfaſſer an der Vollendung gehindert.

Durch die Zuverläſſigkeit und Wahrheitsliebe ihres Verfaſſers, der das Werk diktiert zu haben ſcheint, iſt dieſe Chronik zu einem treuen Bericht über die unerhörten Ereigniſſe geworden, die der vierte Kreuzzug mit ſich brachte. Joffroi war aber auch als hochſtehender Mann, der an allen Vorkomniſſen in hervorragender Weiſe beteiligt geweſen war, vielleicht beſſer als die meiſten anderen im ſtande, uns hiervon Kunde zu geben. Er erzählt ſtreng objektiv und bedient ſich einer Sprache von edler Einfachheit, die in manchen Wendungen an das Volksepos gemahnt und ſich von der geſchmackloſen Nachläſſigkeit wohlthuend abhebt, die nicht wenige Proſaromane des Arthurkreiſes, wenigſtens in der überlieferten Geſtalt, ſo unvorteilhaft auszeichnet. Von ſich ſelbſt redet Joffroi nur in dritter Perſon.

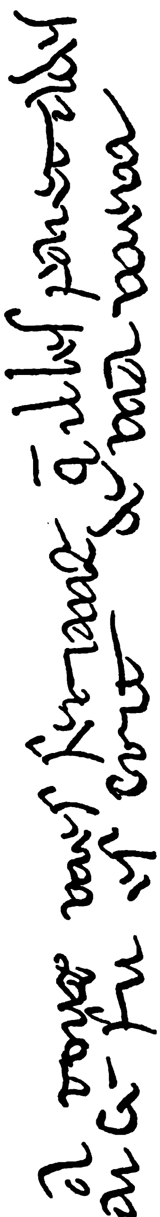
Ein Schriftſteller Henri de Valenciennes, wohl derſelbe mit Henri de Valentines, dem wir ein Dit von den ſieben Wunden Marias verdanken, hat die Geſchichte Kaiſer Heinrichs von Konſtantinopel erzählt. Er ſetzt mit Pfingſten 1207 ein, hat jedoch ſein Werk erſt nach 1209 (aber vor 1216) begonnen. Auch er war Augenzeuge der berichteten Begebenheiten geweſen, da er damals in Konſtantinopel weilte. Er erzählt mit geſchwätziger Breite und ſchrieb urſprünglich in Alexandrinerlaiſſen, die ihn manchmal zu unhiſtoriſchen Ausſchmückungen verführten. Erhalten iſt uns das Werk aber nicht in der gereimten Form, ſondern in einer Proſaauflöſung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die es als Fortſetzung zu Vilehardoins Chronik herrichtete. Ein Schluß fehlt auch hier.

Wenn dieſe Chroniken nur Berichte über ſelbſterlebte oder doch zeitgenöſſiſche Ereigniſſe enthalten, ſo treten nur wenige Jahrzehnte ſpäter auch Werke auf, die entlegeneren Zeiten gewidmet ſind. Die beiden älteſten ſind unvollendet. Das eine, „Livre des histoires“ (Buch der Geſchichten) genannt, iſt nach dem Tode Philipp Auguſts (1223) für einen Kaſtellan Roger von Lille geſchrieben worden, den man für Roger IV. (geſt. 1230) hält. Es iſt eine Weltchronik mit einem Prolog und wurde mit Ausnahme einiger Stellen, die aus kurzen Reimpaaren beſtehen, in Proſa abgefaßt. Die bibliſche und die Profangeſchichte ſind partienweiſe durcheinandergeſchoben. Das Werk reicht bis zur Geſchichte Cäſars, die begonnen, aber nicht vollendet wird. Nach dem Plane des Verfaſſers ſollte es den Leſer indeſſen viel weiter führen und noch von den Wikingerzügen und der Geſchichte Flanderns erzählen. Es fand noch im 14. Jahrhundert eine erweiternde Umarbeitung, und auch von einer italieniſchen Überſetzung iſt uns ein Bruchſtück erhalten.

Das andere der beiden Werke iſt wohl nicht lange vor der Mitte des 13. Jahrhunderts in Paris entſtanden. Es heißt: „Die Thaten der Römer nach Salluſt, Sueton und Lucan“ (Fait des Romains compilé ensemble de Saluste, de Suetoine et Lucain); doch iſt auch Cäſar verwertet worden. Das Werk ſollte bis Domitian reichen, aber nur das erſte Buch iſt vorhanden, das mit Cäſars Tode ſchließt. Der Bearbeiter iſt mit großer Freiheit verfahren; er hat mehr nacherzählt als überſetzt. Dabei hat er es verſtanden, die Ausdrücke der antiken Schriftſteller in ein populäres Franzöſiſch umzugießen, die Darſtellung inſofern ſelbſtändig zu geſtalten, als er Gallien bereits als France, die Germanen als Sachſen, die Veſtalinnen als Nonnen bezeichnet, und manche poetiſche Wendungen Lucans geſchickt wiederzugeben. Das Werk, das in zahlreichen Handſchriften vorliegt, überall jedoch ohne das beabſichtigte zweite Buch, muß eine weite Verbreitung gehabt haben. Es erſchien 1490 und 1500 in Paris im Druck und iſt im 14. und 15. Jahrhundert nicht weniger als dreimal ins Italieniſche überſetzt worden.

Bald wandte man ſich auch der nationalen Geſchichtſchreibung zu. Nicht lange nach dem Tode Ludwigs VIII. wurde eine Geſchichte des Philipp Auguſt für Gilles de Flagy auf Grund der lateiniſchen „Philippis“ des Wilhelm Britto verfaßt. Erhalten iſt uns von dieſem Werke nur der Prolog in Verſen, der eine in Proſa abgefaßte Chronik ankündigt. Da wir wiſſen, daß Jean de Prunai die „Philippis“ des Wilhelm Britto übertrug, ſo mag dieſer Prolog vielleicht zu ſeiner Überſetzung gehört haben.

Ohne den Namen des Verfaſſers zu kennen, ſchreibt man einem und demſelben Autor zwei Proſachroniken zu, dem ſogenannten Anonymus von Béthune. Das eine Werk, das im Dienſte Roberts VII. von Béthune verfaßt wurde, iſt eine Geſchichte der normanniſchen Herzöge und der engliſchen Könige bis 1220. Der Verfaſſer hat mit ſeinem Herrn auf ſeiten Johanns ohne Land die Kriege in Flandern und England von 1213 bis 1216 mitgemacht und war dann mit Robert zum franzöſiſchen Heere übergetreten. Das andere Werk des Anonymus iſt eine Geſchichte der Könige von Frankreich, die mit der Zerſtörung von Troja beginnt und im Jahre 1217



Eintragung von Joinvilles Hand unter einer Urkunde vom Oktober 1294. Nach dem Original, im Archiv zu Moulins.

Et commans a tous mes serianz que il les paiet adés san delai. Ce fu escrit de ma mein.

Und ich befehle allen meinen Dienern, daß ſie ſie ſofort ohne Aufſchub bezahlen. Dieſes wurde von meiner Hand geſchrieben.

abbricht. Seine Hauptquelle iſt von der Zeit Karls des Großen bis gegen 1185 eine lateiniſch abgefaßte hiſtoriſche Kompilation, die wahrſcheinlich in Saint-Germain-des-Prés entſtanden war und die Geſchichte Frankreichs in drei Büchern bis 1214 führt. Für die folgende Zeit hat der Verfaſſer aus eigener Erfahrung geſchöpft, und dadurch bildet ſeine anſchauliche und lebendige Darſtellung eine wichtige Geſchichtsquelle.

Ein anderes, gleichfalls anonymes Werk, das die Geſchichte der Jahre 1180—1260 erzählt und viele fabelhafte Züge einmiſcht, war offenbar zum mündlichen Vortrage vor dem Volke beſtimmt. Daher, und weil einige Anſpielungen deutlich nach Reims weiſen, iſt das Werk vom Herausgeber (de Wailly) „Erzählungen eines Spielmannes in Reims“ (Récits d'un ménestrel de Reims) betitelt worden. Iſt der Wert dieſer Chronik als direkte Geſchichtsquelle gering, ſo iſt ihr Inhalt doch um ſo höher zu ſchätzen, als er uns in die Meinungen und Anſchauungen des Volkes hineinverſetzt und uns zeigt, welche Kenntnis von den großen geſchichtlichen Vorgängen jener Zeit im Volke verbreitet war, und wie ſich die Kunde von den bedeutenden Perſonen und Ereigniſſen der jüngſten Vergangenheit in der mündlichen Überlieferung legendenhaft abgerundet hatte. Hier zum erſten Male iſt die Fabel von der Befreiung des Richard Löwenherz durch den Sänger Blondel erzählt, die in den letzten Jahrhunderten ſo oft dichteriſch verwertet worden iſt.

Um dieſelbe Zeit (etwa 1260) wurde die ſoeben erwähnte, bis 1214 reichende Chronik von dem Meneſtrel des Grafen Alfons von Poitiers (1250—70) ins Franzöſiſche überſetzt, und nicht ſehr lange nachher (1274) entſtand eine andere Überſetzung des gleichen Werkes nach einer bis an den Tod Philipps II. reichenden Faſſung im Auftrage Philipps III. Aus einer Verſchmelzung dieſer beiden Überſetzungen iſt die berühmte Chronik von Saint-Denis hervorgegangen, die, immer aufs neue fortgeſetzt (bis zur Thronbeſteigung Ludwigs XI.), noch nach der Erfindung des Buchdruckes als die beliebteſte und ausführlichſte Darſtellung der franzöſiſchen Geſchichte gern geleſen wurde. War der Grundſtock der Chronik urſprünglich lateiniſch abgefaßt, ſo bedienen ſich die Fortſetzer von Anfang an ihrer Mutterſprache.

Schon modern muten uns die Memoiren Joinvilles an. Jehan von Joinville (ſ. die nebenſtehende Abbildung) wurde in der erſten Hälfte des Jahres 1225 auf Schloß Joinville geboren. Sein Vater war Simon, Seneſchal (d. h. erſter Hausbeamter, auch Richter) der Champagne, und als dieſer hohe Hofbeamte frühzeitig ſtarb, übernahm Jehans Mutter Beatrix, eine Tochter Stephans II. von Burgund und Baſe Kaiſer Friedrichs II., die Vormundſchaft des Sohnes. Von ſeinen Jugenderlebniſſen hat bei dem jungen Manne nichts einen ſo nachhaltigen Eindruck hinterlaſſen als das glänzende Feſt von Saumur im Jahre 1241, auf welchem der Bruder des Königs (Alfons von Poitiers) zum Ritter geſchlagen wurde. Joinville ſah wohl hier den König zum erſten Male, dem er ſpäter ſo nahe treten ſollte. Als Ludwig 1248 das Kreuz nahm, verpfändete Joinville einen großen Teil ſeiner Grundſtücke, brach mit neun Rittern und etwa 700 Mann auf und blieb mit dem Könige ſechs Jahre im Morgenland. Er teilte dort mit ihm alle Gefahren, wurde bei Manſurah 1250 verwundet, ſogar mit Ludwig gefangen genommen, aber nach Verlauf eines Monats gegen Löſegeld entlaſſen. Auch nach der Befreiung ſtand er dem König ſehr nahe, durfte auf vertrautem Fuße mit ihm verkehren und legte, als es ſich darum handelte, ob das Heer zurückkehren oder bis zur Auslieferung der gefangenen Chriſten verweilen ſollte, ſeine Stimme zu gunſten des unbequemeren, aber edleren Beſchluſſes in die Wagſchale. Nach der Rückkehr im Jahre 1254 hat Ludwig ebenfalls ſeinen Freund noch oft zu ſehen begehrt und ihn ſeines Vertrauens gewürdigt, aber an dem letzten Kreuzzuge, der dem König das Leben koſtete, hat ſich Joinville nicht beteiligt. Als man 1282 begann, die Heiligſprechung Ludwigs vorzubereiten, wurde Joinville als Zeuge vernommen; wir beſitzen ſeine Ausſagen noch in dem Leben Ludwigs, das der Beichtvater der Königin, Guillaume von Saint-Pathus (bei Meaux), in mehr erbaulichem Stile verfaßt hat, und können ſie durch neue Funde ergänzen. Erſt in hohem Alter (ungefähr 1304) ſetzte Joinville ſeine Memoiren auf, dazu veranlaßt durch die Königin Johanna (geb. 1272), die Gattin Philipps des Schönen, die freilich die Vollendung des Buches nicht mehr erlebte, da ſie ſchon 1305 ſtarb. Joinville überreichte das fertige Werk im Oktober 1309 ihrem Sohne, Ludwig dem Zänker, Grafen von Champagne und König von Navarra. Noch im Juni 1315, als Ludwig, der inzwiſchen als Ludwig X. den Thron von Frankreich beſtiegen hatte, Joinville aufforderte, mit ſeinen Leuten ins Feld zu rücken, erklärte ſich der bereits Neunzigjährige in einem uns noch erhaltenen Schreiben dazu bereit. Er ſtarb am Weihnachtsabend des Jahres 1317.

In ſeiner Chronik hat Joinville ſeine Erinnerungen gewiſſenhaft und ſchlicht wiedergeben wollen, ohne ſie erſt durch eine kunſtvollere Faſſung litteraturfähig zu machen. Er iſt ein Menſch von beſchränktem Blick, aber ein liebenswürdiger, aufrichtiger Charakter, treu gegen den König und ſeine Freunde, treu in herzlicher Frömmigkeit gegen Gott. Er brauchte ſich in der That nur zu geben, wie er war, um ein Werk zu ſchaffen, das nicht nur ſtofflich anziehend, ſondern auch nach Stil und Ausdruck von einer unübertrefflichen Anmut iſt. Wir machen darin die perſönliche Bekanntſchaft des Chroniſten, nehmen an ſeinem Wohl und Wehe Anteil, ſehen ihn mit dem großen König und den Rittern verkehren und erfahren ſo viel von ſeinen Anſichten über mancherlei Lebenslagen, daß wir das Buch nicht aus der Hand legen, ohne von Achtung und Liebe für den treuherzigen Schriftſteller durchdrungen zu ſein.

Über die Entſtehung des Werkes hat Gaſton Paris Licht verbreitet. Die Königin Johanna, dieſelbe, für die ein Franziskaner den „Damenſpiegel" (Mirouer des dames) verfaßte, hatte Joinville gebeten, „ein Buch von den heiligen Worten und edlen Thaten unſeres heiligen Königs Ludwig" zu ſchreiben. Der Abſchnitt von den Worten Ludwigs umfaßt nur § 19—67, der von den Thaten § 68—765. Den eigentlichen Kern des Ganzen macht die Geſchichte des Kreuzzuges aus (§ 106—662). Was dieſer unmittelbar vorausgeht, ſind einige an die Jugendgeſchichte Ludwigs angeknüpfte Erzählungen von Thatſachen, die vor dem Kreuzzuge liegen, und was folgt, iſt ein Bericht über das ſpätere Leben des Königs (1254—70), wobei die perſönlichen Mitteilungen Joinvilles von Stellen unterbrochen werden, die er einfach aus anderen Büchern entlehnte (der Chronik von Saint-Denis u. ſ. f.).

Von dieſem allen war der die Geſchichte des Kreuzzuges erzählende Teil offenbar ſchon von Joinville verfaßt worden, bevor er den Auftrag der Königin erhielt. Ludwig (1297 kanoniſiert) wird darin, außer an einer erſt ſpäter nachgetragenen Stelle, noch nicht der Heilige genannt. Der Erzähler ſelbſt ſteht mehr im Vordergrund als der König; es ſollten eben perſönliche Erinnerungen, nicht eigentlich eine Geſchichte Ludwigs IX. ſein. Dieſe Erinnerungen hat Joinville nach dem Tode Ludwigs, gegen 1272, diktiert und ſpäter nur geringe Nachträge, die ſich als ſolche leicht erkennen laſſen, beigegeben. Um dem Wunſche der Königin zu entſprechen, fügte er dann 1305 den erſten Abſchnitt (§ 19—67) und den zum Teil aus anderen Werken entlehnten Schluß (§ 663—765) hinzu. Während er hieran arbeitete, ſtarb die Königin, und Joinville widmete, wie wir geſehen haben, das bald nach ihrem Tode abgeſchloſſene Werk ihrem Sohne. Er ſetzte einen Widmungsbrief (§ 1—18) an dieſen mit der Aufzählung der vier edlen Handlungen des heiligen Königs hinzu, die er in einer koſtbaren Miniatur darſtellen ließ. In den erhaltenen drei Handſchriften iſt dieſe Miniatur leider nicht auf uns gekommen.

Am Schluß des ganzen Werkes verſichert Joinville, daß er das, was er ſelbſt ſah und hörte, der Wahrheit gemäß wiedergegeben habe, für anderes jedoch — er denkt hier an die Chronik von Saint-Denis — keineswegs die gleiche Bürgſchaft übernehmen könne. Seine Wahrheitsliebe iſt in der That über jeden Zweifel erhaben, und nur in Nebenſachen ſind ihm einige Irrtümer nachgewieſen worden. Sein Buch iſt daher eine hervorragende Geſchichtsquelle und zugleich neben dem minder rein überlieferten Werke Philipps von Navarra (ſ. unten) der erſte Vertreter der Gattung der hiſtoriſchen Memoiren, die in Frankreich ſeitdem bis in die Gegenwart eifrige Pflege gefunden hat.

Neben dieſen Kreuzfahrern ſteht als wirklicher Morgenländer der Armenier Hayton, Fürſt von Gorigos in Kilikien, der ſich als Abt eines Prämonſtratenſerkloſters nach Poitiers zurückgezogen hatte und dort 1308 ſtarb. Er verfaßte „Die Blume der Geſchichten des Morgenlandes“ (La fleur des histoires d'Orient), eine Geographie von Aſien, für die er bereits Marco Polo (vgl. S. 231) benutzte, und die auch Liſten der aſiatiſchen Herrſcher, eine Geſchichte der Tataren und eine Abhandlung über den Plan eines neuen Kreuzzuges enthält. Er diktierte das Werk 1307 in franzöſiſcher Sprache; es wurde 1310 ins Lateiniſche übertragen und ſpäter wieder ins Franzöſiſche zurücküberſetzt.

---

7. Franzöſiſch ſchreibende Italiener.

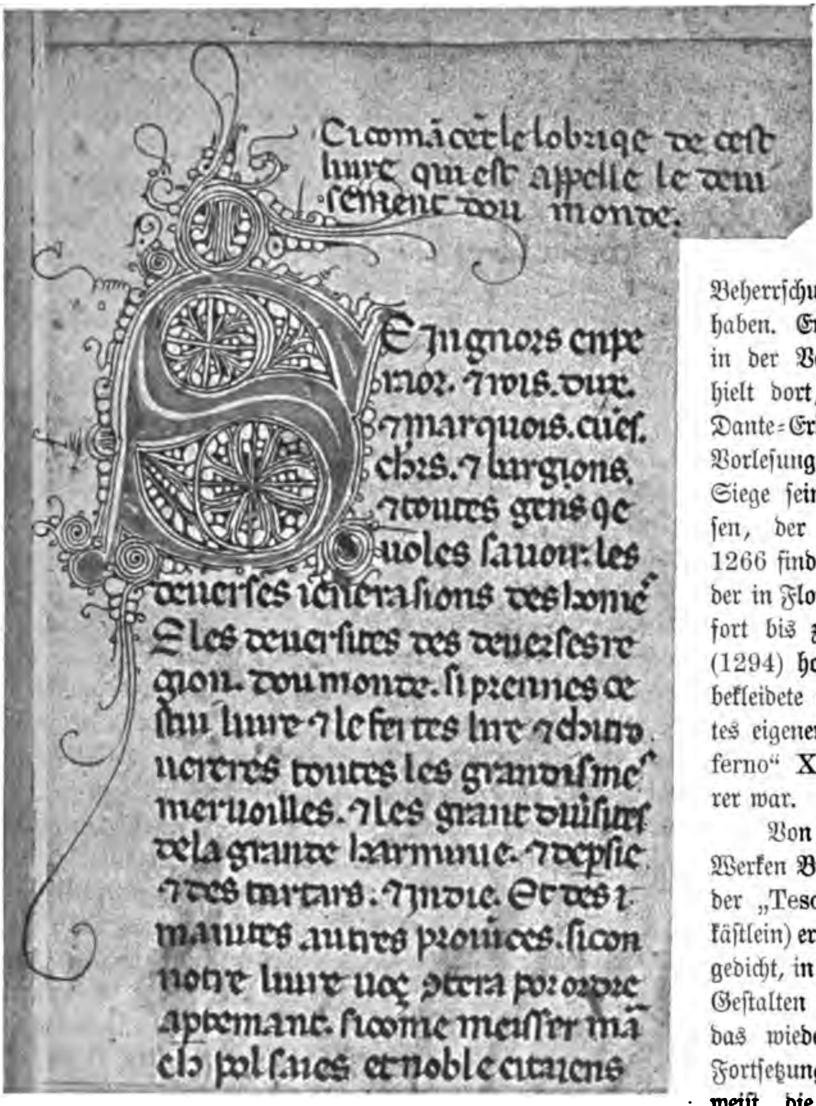
Im 13. Jahrhundert beteiligen ſich auch Ausländer, beſonders Italiener, an der franzöſiſchen Litteratur. Es waren weſentlich zwei geſchichtliche Ereigniſſe, die zur Verbreitung der franzöſiſchen Sprache außerhalb Frankreichs beitrugen: die Eroberungen der Normannen und die Kreuzzüge. Durch jene wurde das Franzöſiſche nach England und nach Unteritalien getragen, durch dieſe, denen ſich, zumal im Anfang, auch Normannen zahlreich anſchloſſen, gelangte es nach Paläſtina und in das byzantiniſche Kaiſerreich.

Unter den franzöſiſch ſchreibenden Italienern war der älteſte Philippe de Novaire (Novara). Er bezeichnet ſich ſelbſt als Lombart und ſcheint den Beinamen L'Asne (der Eſel) gehabt zu haben. Als ganz junger Mann kam er ins Heilige Land und machte 1217—18 die Belagerung von Damiette als Edelknabe des Ritters Pierre Chayr mit. Schon damals war er ein guter Vorleſer: wir erfahren, daß er einmal ſeinem Herrn und Raol von Tiberias aus einem franzöſiſchen Romane vorlas, und daß ſich der erkrankte Raol den Knaben ausbat, um ſich durch ſeine Vorträge die ſchlafloſen Nächte verkürzen zu laſſen. Als Gegenleiſtung erhielt Philipp von Raol Unterweiſung über Rechtsfragen und über die ſchwierigen juriſtiſchen Verhältniſſe des Königreichs Jeruſalem. Später lebte er am Hofe zu Nikoſia auf Cyprus, wo er als Anhänger des Reichsverweſers Johann von Ibelin eine einflußreiche Stellung einnahm. Von der Partei Friedrichs II. wurde er verfolgt, und gleich anderen Vaſallen Cyperns, die ſich weigerten, dem Kaiſer zu huldigen, wurde auch ihm ſein Lehen abgeſprochen, worüber er ſich in einem poetiſchen Briefe bei Balian d'Ibelin lebhaft beſchwert. Bald nachher erſcheint Balian mit einem Heer und ſchlägt die Kaiſerlichen bei Nikoſia (1229). Philipp machte dieſen Feldzug mit und wurde bei Dieudamour verwundet. Nachdem er dann mit Heinrich II. von Cypern in Paläſtina geweſen war, um Beirut zurückzugewinnen — er zeichnete ſich bei dieſer Unternehmung dadurch aus, daß er die Soldaten durch Kriegslieder ermutigte — focht er 1232 wieder in Cypern, wo endlich 1233 der Friede zu ſtande kam. Philipp war als Rechtskundiger hoch angeſehen und erhielt mehrfach wichtige diplomatiſche Aufträge. Von der Königin Alix mit Ehren und Reichtümern überhäuft, ſtarb er hochbetagt im Jahre 1270.

Wir haben von ihm drei Werke in franzöſiſcher Sprache: eine juriſtiſche Abhandlung „Livre de forme de plait“ (Buch von der Form der Gerichtsverhandlung) über die Aſſiſen von Jeruſalem, einen Traktat „Von den vier Altersſtufen des Menſchen“ (Des quatre tens d'aage d'ome) und ſeine Memoiren, „Die Thaten der Cyprer“ (Les gestes des Chiprois). Von dem erſten Werke darf hier ganz abgeſehen werden, weil es kein litterariſches, ſondern nur ſtoffliches Intereſſe beſitzt. Das zweite, von allen dreien zuletzt entſtanden, iſt moraliſierenden Inhaltes und zerfällt in die vier Abſchnitte: Kindheit, Jugend, mittleres Alter und Greiſenalter. Es behandelt vor allem die Erziehung der Kinder, und zwar beider Geſchlechter, und gibt am Schluß eine Überſicht über die geſamte litterariſche Thätigkeit des Verfaſſers. Viel wichtiger aber ſind für uns Philipps Memoiren, in denen er ſeine Erinnerungen aus dem Kriege der Cyprer gegen Kaiſer Friedrich II. und wertvolle Mitteilungen über die Ereigniſſe der Jahre 1218 bis 1242 niederlegte. Sie wurden im 14. Jahrhundert von einem Templer in Tyrus, wahrſcheinlich Gérard von Monreal, bis 1309 fortgeſetzt und bildeten die Grundlage ſpäterer italieniſcher Darſtellungen jener Vorgänge. Unter dieſen italieniſchen Geſchichtswerken ſcheint das des Amadi den Text Philipps in einer reineren Geſtalt benutzt zu haben, als ihn die einzige Handſchrift uns überliefert hat. Eine Prüfung des Textes der letzteren läßt erkennen, daß Philipp die Memoiren in zwei Abſätzen ſchrieb: die Ereigniſſe bis 1228 zeichnete er vor 1246, die folgenden nach 1258 auf. Die aus den „Annalen des Heiligen Landes“ und einer Fortſetzung der Chronik des Guillaume de Tyr (vgl. S. 220) entlehnten Stellen waren, wie es ſcheint, zum Teil ſchon in Philipps Werk enthalten, ſind aber ſicher von einem Überarbeiter ſpäter vermehrt worden. In den Fehler, ſeinen eigenen Anteil an den Begebenheiten zu übertreiben, iſt Philipp gleich den meiſten Memoirenſchreibern verfallen. Auch kehrt er als Vorkämpfer ſeiner Partei ſeine Abneigung gegen den Kaiſer und ſeine Vorliebe für Johann von Ibelin unverhüllt hervor, ſo daß von objektiver Darſtellung bei ihm nicht mehr die Rede iſt. Philipp hat fünf ſeiner Gedichte in die Proſa eingelegt und von einem ſechſten den Anfang mitgeteilt. Von jenen iſt eins die Nachahmung einer Alba (vgl. S. 14). Ein anderes in kurzen Reimpaaren bezeichnet er ſelbſt als „branche“ des „Renart“; er ſpinnt darin den ſchon in einem ſeiner früheren Gedichte angedeuteten Vergleich zwiſchen Geſtalten aus dem Renartroman und hochgeſtellten Perſonen des chriſtlichen Orientes weiter fort.

Während Philipp in einer franzöſiſch ſprechenden Umgebung fern von Italien aufwuchs, verbrachte **Brunetto Latino** (geboren gegen 1210) ſeine Jugendjahre in ſeiner Vaterſtadt Florenz. Dort fehlte es ihm wohl nicht an Gelegenheit, die franzöſiſche Sprache zu erlernen, aber er wird ſie ſich gewiß erſt bei ſeinem Aufenthalt von ſechs Jahren (1260 bis 1266) in Frankreich bis zu voller Beherrſchung angeeignet haben. Er lebte in Paris in der Verbannung und hielt dort, wie ein alter Dante-Erklärer verſichert, Vorleſungen. Nach dem Siege ſeiner Parteigenoſſen, der Guelfen, von 1266 finden wir ihn wieder in Florenz, wo er hinfort bis zu ſeinem Tode (1294) hohe Staatsämter bekleidete und nach Dantes eigener Ausſage („Inferno“ XV) deſſen Lehrer war.

Von den italieniſchen Werken Brunettos ſei nur der „Tesoretto“ (Schatzkäſtlein) erwähnt, ein Lehrgedicht, in dem allegoriſche Geſtalten auftreten, und das wiederholt auf eine Fortſetzung in Proſa verweiſt, die indeſſen wahrſcheinlich nicht ausgeführt wurde. Denn durch ſeinen Aufenthalt in Frankreich ließ ſich Brunetto beſtimmen, das italieniſche Werk ganz fallen zu laſſen und ein ähnliches, den „Tresor“ (Schatz), in franzöſiſcher Sprache zu ſchreiben, wobei er ſogleich in Proſa begann und die allegoriſche Darſtellung mit einer ſchlicht ſachlichen vertauſchte. Franzöſiſch faßte er das Werk ab, weil er ſich gerade in Frankreich befand, vor allem aber, weil das Franzöſiſche nach ſeiner Meinung die anmutigſte und verbreitetſte Sprache war.



Ci comãcet le lobrique de cest
livre qui est appelle le devi
sement dou monde.

Seignors enpe
reor. ⁊ rois. dux.
⁊ marquois. cuens.
chevaliers. ⁊ burgions.
⁊ toutes gens qe
voles savoir. les
deverses generasions des homẽ
⁊ les deversites des deverses re
gion. dou monde. si prenes ce
stui livre ⁊ le feites lire ⁊ chi trov
ereres toutes les grandismẽ
mervoilles. ⁊ les grant divisitẽ
de la grande harmenie. ⁊ de persie
⁊ des tartars. ⁊ indie. et des i
maintes autres provinces. si con
notre livre vos contera por ordre
apertemant. si come messier ma
rc pol saies et noble citaiens

Der Anfang von Marco Polos Reiſebeſchreibung. Nach der Handſchrift (14. Jahrhundert), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 231.

Er teilte den „Tresor“ in drei Bücher. Das erſte behandelt die theorique, das zweite die pratique und logique, das dritte die retorique und politique. Die Kenntniſſe des erſten Buches ſind notwendige Vorbedingungen für das Verſtändnis alles Weiteren: ſie ſtehen auf einer Stufe mit dem baren Gelde, das jeder zum Leben ſchlechterdings nötig hat. Die Lehren des zweiten Buches ſind den Edelſteinen vergleichbar, die dem Menſchen frohe Stimmung und — nach allgemein verbreiteter mittelalterlicher Auffaſſung — auch Tugend verleihen, die des dritten Buches dem lauteren Golde; denn wie dieſes alle anderen Metalle übertrifft, ſo iſt die Kunſt, gut zu reden und die Menſchen zu regieren, die edelſte von allen.

Der wertvollſte Abſchnitt des ganzen Werkes iſt der letzte, für den Brunetto zwar auch litterariſche Werke benutzt hat (Cicero, Seneca, den „Oculus pastoralis“), wo er jedoch die Pflichten des Podeſtà nach den Erfahrungen ſeiner eigenen Praxis eindringlich darſtellt. Dieſes einen Abſchnittes wegen hat man ihn geradezu einen Vorläufer Machiavellis nennen können.

Der „Tresor“ hat in Frankreich einen beiſpielloſen Erfolg gehabt; er wurde in zahlreichen Handſchriften verbreitet, von ſpäteren Schriftſtellern erweitert und in ſeinem hiſtoriſchen Teile fortgeſetzt. Nicht geringer war ſein Erfolg in Italien, wo mehrere Überſetzungen hergeſtellt und nach der Erfindung des Buchdruckes mechaniſch vervielfältigt wurden. Zwei dieſer italieniſchen Überſetzungen ſind in Verſen abgefaßt.

Auch der Venezianer Martino da Canale, wahrſcheinlich ein Warenzollbeamter, hat für ſeine Chronik die franzöſiſche Sprache gewählt, wohl weil er die von Robert von Clari (vgl. S. 224) gegen ſeine Vaterſtadt erhobenen Anklagen in der von dieſem angewandten Sprache zurückweiſen wollte. Im Eingang erklärt er das Werk für eine Überſetzung aus dem Lateiniſchen, aber nur im Anfange iſt er lateiniſchen Quellen gefolgt, während er für die Zeit von 1252—1275 allem Anſcheine nach einen ſelbſtändigen und zuverläſſigen Bericht gibt. Der Schluß iſt leider nicht erhalten.

Von allgemeinerer Bedeutung iſt der Reiſebericht des Marco Polo (ſ. die Abbildung, S. 230), zu deſſen Ruhme ein Herausgeber des 16. Jahrhunderts (Ramuſio) ſagt, er wiſſe nicht, ob die Entdeckungen zur See durch Herrn Chriſtoph (d. h. Columbus) oder die Entdeckungen zu Lande durch Marco Polo und ſeine Gefährten größere Bewunderung verdienten.

Marco Polos Vater Nicolo, der aus einer angeſehenen veneziamiſchen Adelsfamilie ſtammte, begab ſich 1260 mit ſeinem Bruder Matteo an den Hof des Großkhans der Tataren, Kublai, im Lande Cathay. Die Reiſenden waren die erſten Europäer, die an Kublais Hof kamen. Sie blieben dort bis 1266 und erhielten von ihrem hohen Gaſtfreund den Auftrag, Briefe an den Papſt mitzunehmen, worin dieſer um hundert gelehrte Miſſionare gebeten wurde; ſeien dieſe im ſtande, in einer öffentlichen Disputation die Wahrheit der chriſtlichen Lehre darzuthun, ſo wolle der Khan zum Chriſtentum übertreten und ſein Land bekehren laſſen. Als die Geſandten 1269 nach Venedig zurückkamen, fand Nicolo ſeine Frau nicht mehr am Leben, wohl aber ſeinen Sohn

---

Übertragung der auf Seite 230 ſtehenden Handſchrift:

Ci comancent le lobriqe de cest liure, qui est appellé le deuisement dou monde.	Hier beginnen die Rubriken dieſes Buches, das genannt iſt die Beſchreibung der Welt.
SElngnors, enperaor *et* rois, dux *et* marquois, cuens, che*valiers* *et* bargions *et* toutes gens qe uolés sauoir les deuerses ienerasions des homes *et* les deuersités des deuerses region dou monde, si prennés cestui liure *et* le feites lire *et* chi trouererés [lies trouerés] toutes les grandismes meruoilles *et* les grant diuersités de la 'grande Hárminie *et* de Persie *et* des Tartars *et* Indie. Et des maintes autres prouinces, si con notre liure uoç *con*tera por ordre apertemant, sicome meisser March Pol, saies et noble citaiens [de Venece, raconte].	Ihr Herren, Kaiſer und Könige, Herzöge und Markgrafen, Grafen, Ritter und Bürger und alle Leute, die ihr die verſchiedenen Arten der Menſchen und die Verſchiedenheiten der verſchiedenen Gegenden der Welt kennen lernen wollt, nehmet dieſes Buch und laßt es leſen, und ihr werdet darin alle großartigen Wunder und die großen Verſchiedenheiten des großen Armeniens und Perſiens und der Tartaren und Indiens finden und manche andere Provinzen, wie unſer Buch auch der Reihe nach deutlich erzählen wird, ſo wie Herr Marco Polo, ein weiſer und edler Bürger [von Venedig, berichtet].

Marco, der fünfzehn Jahre alt war. Nachdem an Stelle des verſtorbenen Clemens IV. ein neuer Papſt gewählt worden war (Gregor X.), richteten die Venezianer den Auftrag des Khans aus, erlangten jedoch nur zwei Dominikaner, mit denen ſie, diesmal auch von dem jungen Marco begleitet, 1271 aufs neue die Reiſe nach Cathay antraten. Die Dominikaner zogen es vor, unterwegs in Armenien zu bleiben, aber die drei Reiſenden gingen über Bagdad, Hormuz, Kerman, Khoraſan, Balkh, Badakhſchan den oberen Oxus hinauf und durchſchritten das Pamirhochland; ſie gelangten weiter über Kaſchgar, Jarkand, Khotan nach Tangut (nordweſtlich von China) und trafen nach einer Reiſe von dreiundeinhalb Jahren im Frühjahr 1275 den Khan in ſeiner Sommerreſidenz Kaipingfu. Kublai war hoch erfreut, ſie wiederzuſehen, und gewann ein lebhaftes Intereſſe an dem jungen Marco, der raſch die vier Schriftſprachen des Reiches erlernte und von dem Tatarenfürſten mit hohen Ämtern und wichtigen Miſſionen betraut wurde. Zu Anfang des Jahres 1292 traten die Venezianer die Heimreiſe an, als ſie aber 1295 oder 1296 in ihrer Vaterſtadt eintrafen, hatten ſie, längſt für tot gehalten, Schwierigkeit, von ihren Verwandten anerkannt zu werden. Angeblich hat erſt der Anblick der Juwelen, die ſie in ihre Kleider eingenäht hatten, die letzten Zweifel beſeitigt. Einige Jahre nachher wurde Marco, dem die Venezianer den Beinamen „Il Milioni“ gaben (wahrſcheinlich weil dieſe ſonſt wenig gebrauchte große Zahl in ſeinen Erzählungen ſo oft wiederkehrte), im Dienſte der Republik ſeiner Freiheit beraubt. Die Rivalität zwiſchen Genua und Venedig war 1294 in offene Fehde übergegangen, und in einem der Seegefechte, wahrſcheinlich bei Scurzola, dem alten Corcyra (7. September 1298), wurde Marco gefangen genommen und nach Genua weggeführt. Dort machte er die Bekanntſchaft eines ebenfalls gefangenen Piſaners, des Schriftſtellers Ruſtician, der ſchon 1271 für Eduard I. von England einen franzöſiſchen Arthurroman zuſammengeſchrieben hatte. Er gehörte wohl zur Piſaner Familie der Ruſtichelli. Dieſer forderte Polo auf, ihm eine Beſchreibung ſeiner Reiſe zu diktieren, und Polo ließ ſich ſeine Tagebücher aus Venedig ſenden; er entſprach gewiß dem Wunſche des Ruſtician um ſo lieber, als er ſelbſt neben aſiatiſchen Sprachen nur über die venezianiſche Mundart verfügte, die ſich für eine weitere Verbreitung ſeines Werkes nicht geeignet haben würde. Da zwiſchen Genua und Venedig am 1. Juli 1299 der Friedensvertrag abgeſchloſſen wurde, der auch die Auslieferung der Gefangenen bedingte, ſo dürfen wir glauben, daß Marco Polo einige Wochen darauf in ſeine Vaterſtadt heimgekehrt iſt. Über ſein ferneres Leben wiſſen wir nicht allzu viel: er verheiratete ſich und iſt 1324 geſtorben. Als er im Sterben lag, wurde er aufgefordert, die Lügen zurückzunehmen, deren er ſich in ſeinem Reiſebericht ſchuldig gemacht haben ſollte; er erklärte indeſſen, er habe ſtets der Wahrheit die Ehre gegeben. Das Andenken Marcos erloſch nicht ſo bald unter ſeinen Mitbürgern: noch lange nach ſeinem Tode gab es in Venedig eine Maskenrolle, welche die unglaublichſten Geſchichten erzählte und Marco Milioni hieß.

Marcos Buch iſt in zahlreichen Handſchriften erhalten und früh in alle Kulturſprachen überſetzt worden. Wir haben von ihm zwei Redaktionen, die auf den Verfaſſer ſelbſt zurückgehen. Die ältere, die 232 Kapitel umfaßt und 1298 im Gefängniſſe zu Genua Ruſtician diktiert wurde, iſt uns nur in einer Handſchrift erhalten und zeigt nicht nur formell ein mit italieniſchen Worten und Wendungen durchſetztes wunderliches Franzöſiſch, ſondern auch ſtiliſtiſch die Nachläſſigkeiten, Ungleichheiten und Wiederholungen, die dem Stil eines litterariſch wenig geübten Mannes anhaften. Wahrſcheinlich geht dieſer Text direkt oder doch durch wenige Zwiſchenſtufen auf Ruſticians getreue Nachſchrift von Marcos Rede zurück. Die andere Redaktion (200 Kapitel) kam bei folgender Gelegenheit zu ſtande. Der Bruder Philipps des Schönen, Karl von

Valois, der ſeit 1301 mit der Tochter Philipps von Courtenay, des Titularkaiſers von Konſtantinopel, vermählt war, wollte den byzantiniſchen Kaiſerthron für ſich beanſpruchen und ihn mit Hilfe der Venezianer, denen das lateiniſche Kaiſerreich ja bereits ſeine Errichtung im Jahre 1204 verdankte, zu gewinnen ſuchen. Karl ſandte infolgedeſſen Thibaut de Chépoix nach Venedig und ſchloß durch dieſen am 14. Dezember 1306 mit der Republik ein Bündnis ab. Während ſeines Aufenthaltes in Venedig machte Thibaut die Bekanntſchaft des berühmten Reiſenden und bat ihn im Auguſt 1307 um ein Exemplar ſeines Reiſeberichtes, das für Karl von Valois beſtimmt ſein ſollte. Denn dieſer nahm, in der Hoffnung, bald den Kaiſerthron des Oſtens beſteigen zu können, auch an den Schilderungen des ferneren Orients ein lebhaftes Intereſſe. Polo hat zwar dieſen Text um einige Stellen erweitert, manche Wiederholung geſtrichen und den hiſtoriſchen Abſchnitt am Schluß der erſten Redaktion bedeutend gekürzt; doch ſcheint das von ihm korrigierte Exemplar auch neue Fehler enthalten zu haben, die er unberichtigt ließ.

Die erſte Redaktion wurde ſehr bald ins Toskaniſche und ins Lateiniſche überſetzt. Der toskaniſche Text (183 Kapitel) rührt von einem Schreiber her, der im Jahre 1309 ſtarb, der lateiniſche (200 Kapitel) hat den toskaniſchen zur Grundlage und zeigt zuerſt die Einteilung des Werkes in drei Bücher. Eine zweite lateiniſche Überſetzung iſt ebenfalls faſt noch zu Lebzeiten Polos entſtanden. Auch ſie ſcheint auf dem toskaniſchen Texte zu beruhen, kennt die Einteilung in drei Bücher und iſt ſtark gekürzt. Sie wurde um das Jahr 1320 von dem Dominikaner Pipino in Bologna hergeſtellt und iſt ihrerſeits wieder das Original von Überſetzungen in die Volksſprachen, ſelbſt ins Iriſche, geweſen. Eine dieſer letzteren wurde ins Lateiniſche zurücküberſetzt (1532), und die älteſte Ausgabe eines franzöſiſchen Textes (1556) war nichts als eine Überſetzung dieſer lateiniſchen Rücküberſetzung. Auf Pipino und anderen Quellen beruht der italieniſche Text des gelehrten Ramuſio (1559), der von Erlebniſſen Polos in Aſien zu erzählen weiß, die er nur aus Aufzeichnungen des Reiſenden ſelbſt erfahren haben kann.

Als er mit ſiebzehn Jahren in den Orient zog, konnte Polo in die Kultur des Abendlandes noch keinen tieferen Einblick gewonnen haben. Er erzählt denn auch wie ein Knabe, treuherzig und wahrheitsliebend, ſchenkt aber den Berichten anderer allzu leicht Glauben. Er hat mehr das Auge des Neugierigen und Wißbegierigen als das des Beobachters und Forſchers. Als gläubiger Katholik ſcheut er die Ketzerei; aber die Büßer und Heiligen der Heiden werden von ihm mit ähnlichem Reſpekte betrachtet wie die chriſtlichen Heiligen. Von Buddha ſagt er, als er deſſen Leben erzählt: wäre er Chriſt geweſen, ſo würde er ſicher ein großer Heiliger bei unſerem Herrn Jeſus Chriſtus geweſen ſein.

Das erwähnte Lob des Ramuſio beſagt nicht zu viel. Die Durchſchreitung Aſiens in weſtöſtlicher Richtung war eine Leiſtung, die auch von der in unſeren Tagen erfolgten Durchquerung Afrikas bei weitem nicht erreicht iſt. Über das Innere Aſiens hatten bis dahin die phantaſtiſchſten Vorſtellungen geherrſcht. Jetzt ließ der wahrheitsgetreue Bericht Polos erkennen, daß alle jene Wundervölker, die meiſt der antiken Alexanderſage ihr Daſein verdankten, und die auch in der „Image du monde“ erwähnt wurden (S. 216), nirgends zu finden waren. Sie verſchwanden allerdings nicht ſofort aus der Litteratur und ſpukten noch im Volksglauben, als Columbus ſeine Entdeckungsreiſe nach der entgegengeſetzten Richtung hin unternahm. Indeſſen mußte Polos Werk um ſo mehr aufklärend und belehrend wirken, in je weitere Kreiſe es, in die verſchiedenen Sprachen überſetzt und durch den Buchdruck verbreitet, Eingang fand.

VII. Von der Thronbeſteigung der Valois bis zum Regierungsantritt Franz' I. (1328—1515).

---

1. Machaut und die Litteratur bis zum Auftreten der burgundiſchen Schule.

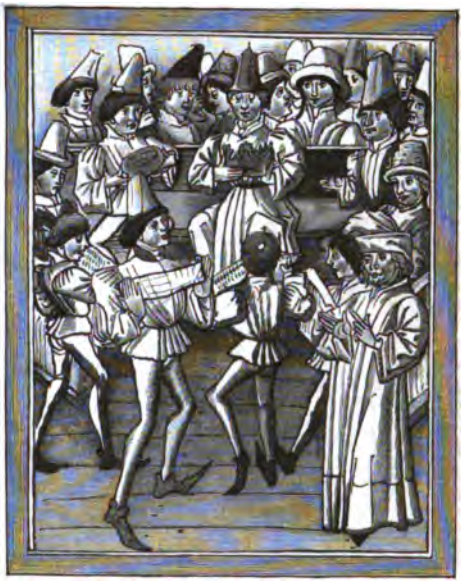
Die Thronbeſteigung der Valois im Jahre 1328 darf, wie für die politiſche Geſchichte, ſo auch für die Litteraturgeſchichte als Wendepunkt gelten. Nicht als hätte dieſes Ereignis die litterariſchen Zuſtände derart beeinflußt, doch hat ſich der allmählich vorbereitete Umſchwung etwa um dieſe Zeit vollzogen.

Im 13. Jahrhundert war der Bürgerſtand, le tiers état, emporgeblüht und an Zahl und Einfluß, an Reichtum und Macht im ſteten Wachſen begriffen. Seine Zahl hatte ſich beſonders durch die Aufhebung der Leibeigenſchaft für viele Gebietsteile vermehrt ſowie durch die Beſtimmung, die einen Unfreien frei machte, ſobald er ein Jahr und einen Tag in einer Stadt verweilt hatte. Durch Handel und Induſtrie waren manche Städte zu bedeutendem Reichtum gelangt, wie Marſeille, Lyon, Metz, Paris, Rouen. Zur üppigſten Blüte hatten ſich die Städte im Nordweſten, in Artois und Flandern, entfaltet. In den Städten des eigentlichen Frankreich fand das Königtum ſeinen natürlichen Bundesgenoſſen gegen die großen Vaſallen. Die Städte begaben ſich gern unter den Schutz des Königs, auch auf Koſten ihrer Freiheiten, und ſtellten ihm Geldmittel zur Verfügung.

Mit dieſem Aufblühen der Städte hängt das Aufkommen der Puys, der dichtenden Bürgervereine (vgl. S. 188), zuſammen, und wiederum mit der Entwickelung dieſer ein Umſchwung in den Anſchauungen und in der poetiſchen Technik. Die Sitte, verheiratete Frauen in Minneliedern zu feiern, war in Nordfrankreich nie ſo allgemein geübt worden wie in der Provence; ſchon die älteren franzöſiſchen Liederdichter haben zuweilen ihre Neigung jungen Mädchen zugewandt. Dieſe natürlichere Auffaſſung der Liebe wird jetzt herrſchend, ohne die ältere völlig zu verdrängen. Neben der weltlichen Lyrik wird in den Puys die religiöſe Poeſie gepflegt und bei der Krönung durch Preiſe an erſter Stelle bedacht (ſ. die Abbildung, S. 235). Nicht weniger zeigt ſich der bürgerliche Einfluß in der Entwickelung der Formen: zunächſt laſſen die Puys neben den älteren Formen des ritterlichen Minneſangs neue auftreten und dann jene ganz durch dieſe verdrängen. Die beliebteſte aller Formen wird die Ballade, und neben ihr werden der Chant royal, das Rondeau, das Virelai und der Lai beſonders gepflegt.

Man ſchreibt die Einführung dieſer neuen Formen gewöhnlich Guillaume de Machaut zu, und er wird in der That weſentlich dazu beigetragen haben, ſie in die Mode zu bringen, aber als ihr Erfinder darf er nicht ohne weiteres bezeichnet werden. Ein Dichter vielmehr, der ſich bereits in ähnlichen Formen bewegte, war Jehannot de l'Escureul, von dem wir den Anfang ſeiner in alphabetiſcher Ordnung geſammelten Werke, nämlich 31 ganz kurze Stücke und zwei etwas ausgedehntere Fatraſien (Scherzgedicht, das im Sinn nicht zuſammenhängende Sätze aufreiht), beſitzen. Unter jenen iſt bereits die Ballade vertreten, ebenſo das Rondeau, das ſchon von älteren Dichtern gepflegt wurde, und das Virelai. Der Verfaſſer ſchreibt anmutig und formgewandt. Er ſcheint identiſch mit dem Jehan de l'Escureul zu ſein, der im Jahre 1303 zu Paris hingerichtet wurde: wir dürfen ihn alſo zu den Dichtern der Hauptſtadt rechnen.

Guillaume de Machaut (ſ. die Abbildung, S. 236), der Meiſter des neuen Stils, der zugleich als Komponiſt hoch geſchätzt wurde, gehörte einer adligen Familie an, die ſich nach dem heutigen Machault im Departement der Ardennen nannte. Ob er dort geboren wurde, wiſſen wir nicht. Es wird angenommen, daß ſeine Geburt in die Zeit zwiſchen 1300 und 1310 fiel. Lange Jahre ſtand er im Dienſte des Johann von Luxemburg, des Königs von Böhmen, und erſt der Tod ſeines Herrn (bei Crécy 1346) löſte dieſes Verhältnis. Wann er zu dichten begann, iſt nicht bekannt; ſein älteſtes datierbares Stück ſtammt aus dem Jahre 1339.



Dichterkrönung in einem Puy. Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 234.

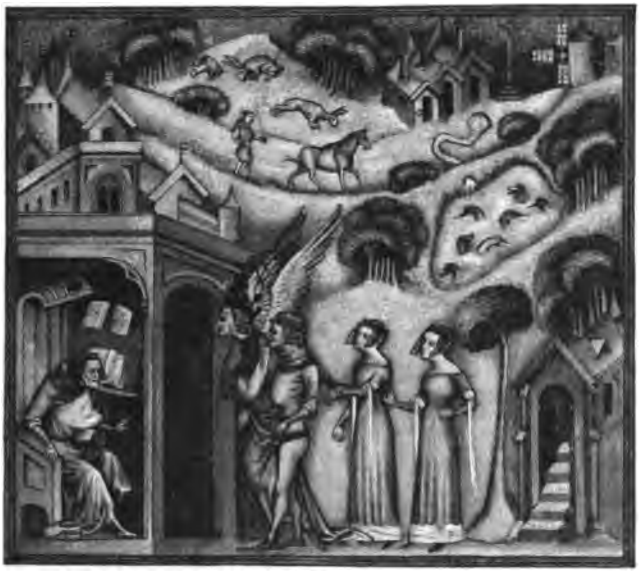
Im November 1349, als auch die Tochter ſeines Gönners geſtorben war, bei der er inzwiſchen als Sekretär gelebt hatte, widmete Guillaume Karl II. von Navarra ein Gedicht, „Le jugement du roi de Navarre“ (Das Urteil des Königs von Navarra), worin er freigebig unverdientes Lob ſpendet, den „ſchwarzen Tod“ von 1348 lebendig ſchildert und daneben auch Bauernaufſtände, Judenverfolgungen ſowie das Auftreten der Flagellanten. Er wird den König am franzöſiſchen Hofe kennen gelernt haben, wo Karl als Prinz zu ſeiner Erziehung und Ausbildung weilte. Jetzt trat er mit ſeinem jüngeren Bruder Jean de Machaut in Karls Dienſt, nur wiſſen wir nicht, ob gleich nach Karls Regierungsantritt oder vielleicht erſt 1353, als ſich Karl mit Jeanne, einer Tochter ſeiner früheren Gönnerin, vermählte. Karl war ein ruchloſer Charakter, der vor keinem Verbrechen zurückſchreckte (neuerdings hat man allerdings ſeine „Rettung“ verſucht), und auch Guillaumes Verbindung mit ihm ſollte nur wenige Jahre währen. Aber zunächſt, als Karl 1356 von ſeinem Schwiegervater verhaftet und gefangen geſetzt wurde, tröſtete ihn der Dichter, indem er im Herbſte 1357 den „Confort d'ami“ (Freundestroſt) an den Eingekerkerten richtete.

Er redet Karl darin zuerſt mit Freund an und bezeichnet ihn dann als König. Nach einem langen Vergleiche des Fürſten mit Daniel geht er auf die Gefangenſchaft ſeines Gönners ein und verſichert, er halte ihn nicht für ſchuldig, wenigſtens nicht für ſo ſchuldig, daß er eine ſo harte Strafe verdiene. Endlich ſpendet er ihm Troſt und gute Lehren.

Guillaume war ein Charakter ohne alle Schroffheiten, erfüllt von warmem Patriotismus und ein Freund jener Milde, die ſo gern mit muſikaliſcher Begabung Hand in Hand geht. Er war zu ſeiner Zeit der anerkannte Beherrſcher des franzöſiſchen Parnaſſes, aber frei von

Selbſtüberhebung, ein treuer Diener ſeiner Herren, doch kein niedriger Schmeichler. Er hat das begeiſterte Lob ſeines erſten Gönners erſt geſungen, nachdem dieſer den Heldentod auf dem Schlachtfelde gefunden hatte. Als Muſiker hat Guillaume Geſänge weltlichen und geiſtlichen Inhaltes komponiert, auch vierſtimmige, was damals noch wenig geübt wurde. Er beſaß eine ſchöne Singſtimme und trug zuweilen ſeine Lieder ſelbſt vor. Auch lateiniſche Gedichte ſind von ihm vorhanden.

Wenn wir bei der Beſprechung ſeiner franzöſiſchen Gedichte zunächſt von den umfangreicheren Werken abſehen und nur die kurzen Stücke betrachten, ſo finden wir Balladen, Chanſons royaux, Motetten, Virelais, Lais, Rondeaux und Complaintes. Unter ihnen ſind die Balladen ſo ſtark vertreten (nicht ganz 200), daß ihre Zahl die aller übrigen zuſammengenommen übertrifft.



Amor führt drei ſeiner Kinder, Süßes Sinnen, Wonne und Hoffnung, zu Guillaume de Machaut. Nach einer Handſchrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 235.

Für die **Ballade** iſt es charakteriſtiſch, daß ſie aus drei gleichgebauten Strophen beſteht, daß entſprechende Verſe innerhalb der verſchiedenen Strophen gleichreimig ſind, und daß alle drei Strophen mit ein und derſelben Refrainzeile (rebriche, Rubrik) ſchließen. Im 15. Jahrhundert nennt man die drei Strophen clos, ouvert und oultrepasse. Bei Machaut iſt die Ballade wie bei L'Escureul noch ohne Geleit (envoi, entſprechend der Tornada der Provenzalen, vgl. S. 66). Später, z. B. bei Euſtache Deschamps, wird ihr meiſt ein Geleit beigefügt, das ebenfalls mit dem Refrainvers ſchließen muß und am häufigſten mit dem Worte Prince (Fürſt) beginnt. Dieſes „Prince" war wohl zunächſt als Widmung an den prince des betreffenden Sängervereines (Puy) gedacht, wurde dann aber auch in anderer Weiſe verwendet; ja ſelbſt Prins ce (ich nahm dies) wurde an ſeine Stelle geſetzt. Die Ballade iſt nunmehr die beliebteſte Dichtungsform und bleibt es bis zum Auftreten der Plejade. Sie baut ihre Strophen am liebſten aus ſieben- oder achtſilbigen Verſen auf, doch wird daneben auch der Zehnſilbler gewählt, und ſelbſt Miſchungen verſchiedener Verſe kommen vor. Die Zahl der Verſe iſt meiſt acht.

Die **Chanſon royal** (oder Chant oder Champ royal), zuerſt 1316 erwähnt, iſt eine feierlichere Form. Sie beſteht aus fünf Strophen. Ihr Hauptvers iſt der Zehnſilbler, doch kommen auch Chanſons royaux in Achtſilblern und anderen Verſen vor. Die Zahl der Verſe iſt gewöhnlich zehn, aber auch elf oder zwölf. Auch hier iſt die Durchreimung des ganzen Gedichtes unerläßlich, und auch hier findet ſich, wie bei der Ballade, das mit dem Worte Prince beginnende und mit dem Refrainverſe ſchließende Geleit. Chanſons royaux ohne Refrain ſind nicht unerhört — Froiſſart hat einige gedichtet —, doch iſt Anwendung des Refrains das Gewöhnlichere.

Die Bedeutung des Motetts (d. h. kurzes Wort) liegt mehr auf der muſikaliſchen als auf der litterariſchen Seite. Dieſe Gedichte wurden zwei-, drei- oder auch vierſtimmig geſungen und waren ſchon im 13. Jahrhundert ſehr beliebt. Auch ging neben dem franzöſiſchen Wortlaut ein tiefer geſungener lateiniſcher Text her, zu deſſen einfachen Silben jener erſtere eine kunſtreiche Koloratur bildete.

Das Vireli oder Virelai (beides bedeutet Schwenke ſie!) war urſprünglich ein Tanzlied und wird auch Chanson balladee genannt. Es hat folgende Form, die mit der Danſa der Provenzalen (S. 69—70) faſt zuſammentrifft: Dem eigentlichen Gedichte voraus geht eine Refrainſtrophe, die hinter der erſten, zweiten und dritten Hauptſtrophe wiederholt wird. Von dieſen drei Hauptſtrophen beſteht jede aus zwei metriſch untereinander verſchiedenen Teilen, deren zweiter mit der Refrainſtrophe metriſch übereinſtimmt. Ein Virelai mit nur einer Hauptſtrophe heißt im 15. Jahrhundert Bergerette.

Der zwölfſtrophige Lai iſt ein Gedicht aus zwölf untereinander metriſch verſchiedenen Strophen, nur daß die zwölfte mit der erſten metriſch übereinſtimmen muß. Wenn aber die Strophen untereinander verſchieden ſind, ſo bildet doch jede einzelne in ihrem inneren Bau eine Wiederholung, indem ſie in zwei einander metriſch genau entſprechende Teile zerfällt.

Die Complainte (Klage oder Beſchwerde über einen Todesfall oder ein leichteres perſönliches Mißgeſchick) iſt an keine beſtimmte Form gebunden. Sie braucht nicht einmal ſtrophiſch zu ſein, ſondern kann aus Reimpaaren von acht- oder zehnſilbigen Verſen beſtehen. Von den Rondeaux und Paſtorelen war ſchon früher die Rede (vgl. S. 175). Die Sotte Chanſon iſt eine oft unanſtändige Parodie auf das Liebeslied.

Alle dieſe Formen dienen hauptſächlich dem Ausdruck der Liebe, in welchem Falle ſie das Prädikat amoureux erhalten. Die Ballade iſt oft politiſchen oder moraliſchen Inhalts. Die Chanſon royal hat etwas feierlich Ernſtes: ſie drückt häufig religiöſe Stimmungen aus und beſingt gern die Jungfrau Maria. Auch Virelai und Lai können ernſten, ja ſogar religiöſen Inhalt haben.

Unter den Balladen Machauts behandeln manche auch andere Themen als die Minne.

In einer wird den Großen die Freigebigkeit empfohlen. „Gebet, ihr Herren, gebet mit vollen Händen; behaltet nur die Ehre für euch. Wenn ihr auch weniger Schätze, aber nur deſto mehr Ehre habt, wird Groß und Klein euch zugethan ſein. Jeder wird ſagen: Das iſt ein wackrer Herr. (Refrain:) Denn Land verſchenkt mit offner Hand, Iſt beſſer als verlornes Land.“ In einer anderen wird der böſe Monat März temperamentvoll für die Gichtleiden des Dichters verantwortlich gemacht. „Aus der Erinnerung der Menſchen und aus den Büchern, wo von ihm die Rede iſt, getilgt, verflucht und verdammt von Gott ſamt allen Heiligen, aus der Helligkeit der Sterne verbannt ſei der Monat März, mit böſem Höllenfeuer gebrannt und geſengt, er und ſeine Tage und ſeine ganze Macht, weil er mich hat im Fuße die Gicht bekommen laſſen.“

Als Proben von Machauts Kunſt ſeien hier zwei Rondeaux und eine Ballade in Überſetzung mitgeteilt.

1.

Weiß wie die Lilie, roſ'ger als die Roſe,
Erblühend hold wie ſtrahlender Rubin,
Schau' Eure Schönheit ich, die grenzenloſe.
Weiß wie die Lilie, roſ'ger als die Roſe
Entzückt ſie mich, daß nie nach anderm Loſe
Mein Herz begehrt, als Eure Straße ziehn.
Weiß wie die Lilie, roſ'ger als die Roſe,
Erblühend hold wie ſtrahlender Rubin.

2.

Wenn Ihr in Euerm Zürnen noch verharrt,
Iſt's um den Harrenden wohl bald geſchehen.
Ihr gebt den Tod mir mitleidlos und hart,
Wenn Ihr in Euerm Zürnen noch verharrt.
Ich lieb' Euch, ach! mit Lieb' von einz'ger Art,
Und Ihr — ſeht mich um Euch zu Grunde gehen!
Wenn Ihr in Euerm Zürnen noch verharrt,
Iſt's um den Harrenden wohl bald geſchehen.

3.

Niemals ſich ins Herz mir ſtahl
Solch ein Weh wie da,
Wo zum allerletzten Mal
Ich die Liebſte ſah.
Aber eines gab mir Troſt,
Als ſie, Mund an Mund,
Mir geſagt — und mich gekoſt —:
„Süßer, bleib' geſund!"

Und da ich ihn kaum vernahm,
Dieſen ſüßen Klang,
Fühlt' ich ſchon, wie wonneſam
Er ins Herz mir drang.
Und das Wörtchen traulichlieb,
Eingeprägt im Grund,
Rings ums ganze Herz ſich ſchrieb:
„Süßer, bleib' geſund!"

Schon für alle Liebespein
Ich belohnt mich ſeh'.
Hundert Freuden tauſcht' ich ein
Für ein einzig Weh,
Als die Liebſte wundermild
In der Scheideſtund'
Gab als Wahlſpruch meinem Schild:
„Süßer, bleib' geſund!"

Guillaumes originellſtes Werk iſt der „Livre du Voir Dit" (Buch von der wahren Dichtung), ein Versroman, der etwa 1363 verfaßt zu ſein ſcheint und eine höchſt anmutige Liebesgeſchichte zwiſchen einer jungen Dame und dem alten Dichter erzählt.

Vergangenen Herbſt — es iſt ſeitdem noch kein volles Jahr verfloſſen — beſuchte den Dichter ein guter Freund, den er ſeit Jahr und Tag nicht geſehen hatte, und erzählte ihm von einer reizenden, feingebildeten jungen Dame, die herrlich ſingen und wundervoll tanzen kann, und die davon gehört hat, daß der alte Machaut ſich trotz einer ſchweren und langen Krankheit nicht hat abhalten laſſen, Balladen, Rondeaux, Motette, Virelais, Complainten und Liebeslieder zu dichten. Sie empfiehlt ſich ihm hunderttauſendmal und würde ihn vor allem gern perſönlich kennen lernen. Da dies aber vorderhand nicht möglich iſt, ſendet ſie ihm wenigſtens ein ſelbſtverfaßtes Rondeau.

Eine, die Euch noch nie geſchaut
Und doch Euch liebt von Herzensgrund,
Will Euer ſein mit Herz und Mund.
Sieht ſie Euch nicht — ſie ſagt es laut —
So bleibt ſie länger nicht geſund,
Eine, die Euch noch nie geſchaut
Und doch Euch liebt von Herzensgrund.
Gerühmt, ſo weit der Himmel blaut,
Da Euer Wert jedwedem kund,
Gewannt Ihr ſie zu trautem Bund.
Eine, die Euch noch nie geſchaut
Und doch Euch liebt von Herzensgrund,
Will Euer ſein mit Herz und Mund.

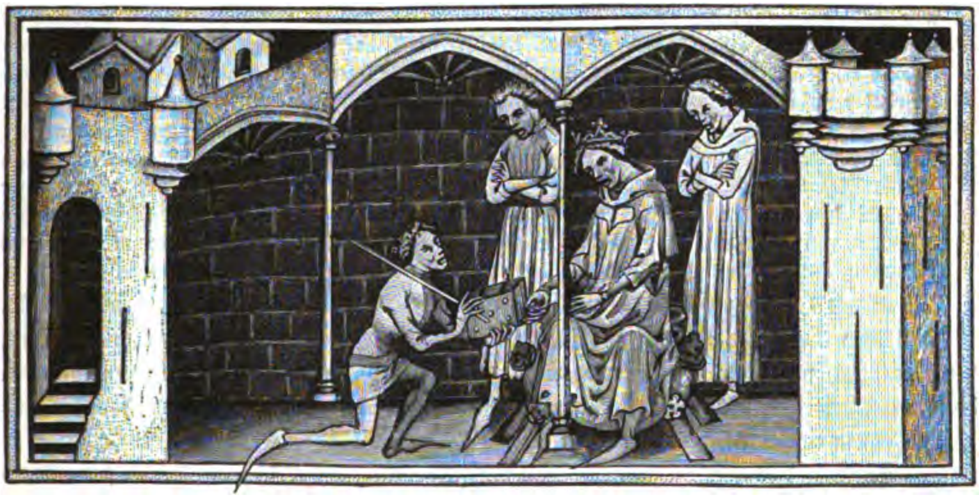
Guillaume antwortet mit einem Rondeau, und ſogleich entſpinnt ſich ein teils in Proſa, teils in Verſen geführter Briefwechſel.

Leider wiſſen wir nicht, ob dieſe Liebesgeſchichte auf Wahrheit beruht oder erfunden iſt. Sicher iſt nur ſo viel, daß die Proſabriefe ſowohl als die Dichtungen von Guillaumes Freundin ganz und gar im Stile des Dichters geſchrieben ſind. Es iſt daher das Wahrſcheinlichſte, daß alles nur eine anmutige Erdichtung iſt. Auf jeden Fall aber zeigt Machaut hier eine bewußte Kunſt, wie ſie in dieſer Weiſe noch nicht geübt worden war. Die Handlung iſt überaus einfach und ſcheint nur erfunden zu ſein, um die Einkleidung für die lyriſchen Stücke abzugeben. Die ganze Idee des „Voir Dit" und das ſtarke Betonen des pſychiſchen Elements mutet den Leſer modern an.

Machauts letztes Werk hat mehr hiſtoriſchen als litterariſchen Wert. Es iſt dies die „Prise d'Alexandrie" (Die Einnahme von Alexandrien), die jedoch keineswegs nur dieſes Ereignis des Jahres 1365, ſondern auch das ganze Leben des Eroberers von Alexandrien, Peters I. von Luſignan, des Königs von Cypern, bis an deſſen Tod (1369) erzählt. Machaut hat ſein Gedicht nicht lange nach der Ermordung des Königs abgefaßt. Seine Darſtellung iſt treffend, gewandt und ſicher: ſie zeigt den in Reim und Ausdruck geübten Schriftſteller. An Flickworten fehlt es freilich nicht, und die behagliche Weitſchweifigkeit des Alters hat ſich eingeſtellt.

Machaut ſtarb nur wenige Jahre nach der Vollendung dieſes Werkes im April 1377. Nach der Gefangennahme des Königs von Navarra hat er ohne Zweifel wieder Reims aufgeſucht und den Reſt ſeines Lebens in ſtrengſter Zurückgezogenheit dort verbracht. Sein Einfluß aber wirkte noch lange fort, wenn auch ſein Ruhm durch die folgenden Dichter verdunkelt wurde. Letzteres zeigte ſich am deutlichſten nach der Erfindung des Buchdrucks: ſeinen Werken blieb die Ehre der typographiſchen Vervielfältigung lange verſagt. Sein langjähriger Aufenthalt in Böhmen und Deutſchland im Gefolge Johanns iſt von den deutſchen Litterarhiſtorikern nicht beachtet worden: ſollte er wirklich in der Litteratur dieſer Länder keine Spuren hinterlaſſen haben?

Neben Guillaume de Machaut wird auch Philipp von Vitry, Biſchof von Meaux (1291 bis 1361), als hervorragender Muſiker und als litterariſcher Reformator erwähnt, dem die Einführung der neuen Formen der Dichtung zu verdanken ſei. Doch iſt Philipp als Dichter nur wenig bekannt, obwohl ihn Petrarca, mit dem er befreundet war, 1350 in einem Briefe „poëta nunc unicus Galliarum“ (den gegenwärtig einzigen Dichter Galliens) nannte.



Euſtache Deschamps überreicht König Karl VI. einen Band ſeiner Gedichte. Nach einer Miniatur vom Jahre 1383, wiedergegeben in Saint-Hilaires Ausgabe der Werke des Deschamps, Paris 1880.

Außer einem Mahngedicht an die Teilnehmer eines 1335 beabſichtigten Kreuzzuges verfaßte Philipp ein franzöſiſches Gedicht geringen Umfangs: „Les Dits de Franc Gontier“ (Worte des freigebornen Gontier), worin das behagliche Frühſtück eines Holzhauers und ſeiner Frau unter dem Blau des Himmels bei Vogelſang geſchildert wird. Gontier ſagt: „Zwar weiß ich nicht, wie marmorne Pfeiler und bemalte Wände ausſehen, brauche aber auch nicht hinter freundlicher Minne Verrat und im goldenen Becher Gift zu wittern. Vor keinem Tyrannen entblöße ich das Haupt, noch beug' ich das Knie.“ Pierre d'Ailli ſchrieb zu dieſem Werkchen ein Gegenſtück: „Wie elend das Leben des Tyrannen iſt“ (Combien est misérable la vie du tyran). Beide Gedichte wurden von Nicolas de Clamanges (geſtorben 1437) ins Lateiniſche übertragen, das Philipps von Villon in den anonymen „Contre dits de Franc Gontier“ (Gegenworte des freigebornen Gontier) ins Lächerliche gezogen.

Als Machaut ſtarb, wurde ſein Tod von keinem ſo innig beklagt wie von Euſtache Deschamps (ſ. die obenſtehende Abbildung), der wie er ein Meiſter der Ballade war. Deschamps war um 1340 in Vertus bei Epernay geboren und ſtammte aus bürgerlicher Familie. Seinen Namen hatte er ſich nach ſeinem maison des Champs genannten Haus in Vertus gewählt, während ihm ſeine braune Geſichtsfarbe den Beinamen Morel (dunkel) eintrug. Er beſchreibt ſich ſelbſt als auffallend häßlich und nennt ſich roi de laideur (König der Häßlichkeit). Höhere Bildung empfing er auf der Kathedralſchule in Reims, wo er mit Machaut, ſeinem verehrten Lehrer, perſönlich bekannt wurde. Im Jahre 1360 bezog er die Univerſität Orléans, um dort die Rechte zu ſtudieren. Später (1367) erhielt er eine Stellung am Hofe Karls V., die ihn mit dem Bruder König Jeans, Philipp von Orléans, in Berührung brachte und als Geſandten zu Jeans Tochter Iſabeau nach Mailand führte. Auch nach Philipps und Iſabeaus Tode (1372) gab ihm Karl V. ehrenvolle Aufträge, ſchickte ihn in wichtigen Angelegenheiten nach Böhmen und Ungarn und ernannte ihn zum huissier d'armes, d. h. zu ſeinem perſönlichen Leibwächter, ſowie einige Jahre darauf zum Amtmann (bailli) von Valois. Dort, wie es ſcheint, verheiratete ſich Deschamps; er verlor ſeine Frau, nachdem ſie ihm einen Sohn und eine Tochter geſchenkt hatte (1376). Endlich wurde er zum Steuerdirektor (général des aides) ernannt. Sein Todesjahr iſt unbekannt (1405?).

Unter Deschamps' Gedichten ſtehen die Balladen (über 1100) im Vordergrund. Sie haben große Bedeutung für die Zeitgeſchichte, beſonders unter Karl V. und Karl VI., und laſſen uns die Stimmungen und Gefühle erkennen, mit denen die hiſtoriſchen Ereigniſſe, wie der Tod des Feldherrn Bertrand du Guesclin, im Volke aufgenommen wurden. Der Dichter iſt von warmer Vaterlandsliebe beſeelt, verabſcheut den Krieg und preiſt die Segnungen des Friedens. Andere Balladen ſind Satiren auf das Hofleben oder auf Modethorheiten und laſſen uns in die Kultur der Zeit einen Blick thun. Da und dort enthüllt uns Deschamps ſeine trüben perſönlichen Verhältniſſe, und auch die Liebe iſt Gegenſtand mancher ſeiner Balladen. Er hat ſie auch in den Formen des Lai, Virelai und Rondeau behandelt, doch liegt ſeine Stärke nicht auf dieſem Gebiete. Beſſer iſt ihm das Trinklied gelungen, das uns den würdigen Beamten in heiterer Laune zeigt, und das Vorzüglichſte, was er geſchaffen hat, ſind ſeine politiſchen Balladen, von denen eine Jahrhunderte hindurch bekannt blieb. Endlich hat Deschamps auch einige Fabeln in die Form der Ballade gekleidet und in dem Geleit die Moral ausgeſprochen.

Deschamps iſt ein aufrichtiger und ſchlichter Mann, frei von Poſe und geſpreizter Würde. Er klagt offen über ſeine Geldnot und ſtellt Armut in Ehren höher als Anſehen und Herrſchaft, wenn ſie durch unlautere Mittel errungen ſind. Auch den Bauer hinter dem Pflug und den Handwerker achtet er, ja der beſte Beſitz beſteht für ihn nicht in großem Reichtum, ſondern vielmehr in einem beſcheidenen Auskommen.

Er rät Karl VI., ſeinen Willen nicht allzu raſch zu ändern, wenn er ſich nicht die Liebe ſeiner Unterthanen verſcherzen wolle, und ruft ihm zu:

Das eine ſagen und das andre thun,
Zeigt uns in ſchlechtem Einklang Herz und Mund;
Wahrhaftig ſei der Menſch zu jeder Stund'.

An zwei umfangreichen Gedichten ſchrieb er im Alter, an dem „Gedicht vom Löwen" (Fiction du lyon) und dem „Eheſpiegel" (Miroir de mariage), die er jedoch beide unvollendet hinterlaſſen mußte.

In jenes ſpielt die Mythologie und die Allegorie hinein; Löwe und Leopard, die ſich gegenüberſtehen, bedeuten Frankreich und England. Deschamps macht hier wie anderwärts gern von den Namen des „Roman de Renart" (vgl. S. 195) Gebrauch. Der „Eheſpiegel" iſt eine allegoriſch eingekleidete Satire auf die Ehe und geſtattet wohl den Rückſchluß, daß des Dichters eigene Ehe keine ganz glückliche war. Einige Szenen erinnern an die „Quinze joies de mariage" (vgl. S. 253).

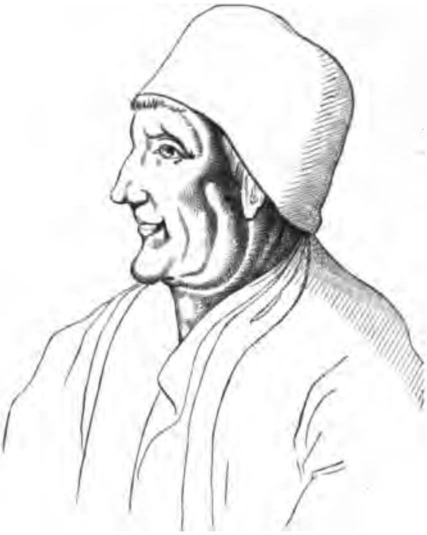
Eine hiſtoriſche Dichtung über Karl V., die Deschamps im „Eheſpiegel" erwähnte, iſt leider verloren, dagegen beſitzen wir von ihm noch die älteſte franzöſiſche Anweiſung zum Dichten („Art de dictier et de fere chançons", Kunſt zu dichten und Lieder zu verfaſſen, 1392), in der er die einzelnen Gedichtformen an der Hand von Muſterbeiſpielen beſchreibt.

Von litterariſchen Beziehungen des Dichters ſind zu nennen die zu ſeinen Gönnern, den Herzögen von Orléans (Philipp und Ludwig), Berri, Anjou und Burgund, zu Tignonville, einem ſchriftſtellernden Kammerherrn Karls VI., zu Chriſtine de Piſan (vgl. S. 247), die ihn

1403 in einer Epiſtel begrüßte, endlich zu Chaucer, den er als engliſchen Überſetzer des „Roſenromans“ (vgl. S. 209) feiert und einen Sokrates und Adler hohen Fluges nennt. Recht bezeichnend für die Schnelligkeit, mit der litterariſcher Ruhm verbleicht, iſt ein Gedicht, in dem Deschamps die berühmten Schriftſteller der Champagne aufzählt. Er nennt nur fünf: den Theologen Le Mangeur (Comeſtor, vgl. S. 153 und 222) aus dem 12. Jahrhundert, den Scholaſtiker Clamanges (vgl. S. 239), Machaut, Vitry und Sainte More, dem wir den endloſen „Ovide moralisé“ (vgl. S. 137) verdanken. Bertrand de Bar-ſur-Aube und Chriſtian von Troyes, die doch zu den glänzendſten Vertretern der altfranzöſiſchen Litteratur gehörten, und deren Namen im 13. Jahrhundert in aller Munde waren, ſind längſt der Vergeſſenheit anheimgefallen. „Mais où sont les neiges d'antan?“ Doch wo iſt der Schnee vom verfloſſenen Jahre?

Die Ballade überwiegt bei den genannten Dichtern bereits derart, daß ſie als Modeform bezeichnet werden kann; es gibt kaum einen Dichter jener Zeit, der ſich nicht in ihr verſucht hätte. Originell und nicht ohne Anmut iſt das anonyme „Buch der hundert Balladen“ (Livre des cent ballades).

> Ein junger Mann trifft bei Angers einen alten Ritter, der ihm Ratſchläge über das Benehmen in der Liebe gibt und Beſtändigkeit empfiehlt. Eine Dame, die ihm bald darauf begegnet, rät ihm das gerade Gegenteil, Leichtſinn und Flatterhaftigkeit. Der junge Mann richtet, im Zweifel, wem er folgen ſoll, an eine Anzahl berühmter Ritter die Bitte, ihm ihre Meinung zu ſagen. Von dreizehn der Befragten, meiſt hohen Herren aus dem Kreiſe Karls VI., gingen Antworten in Balladenform ein.



Froiſſart. Nach einem Bild in der Bibliothek zu Arras, wiedergegeben in der Froiſſart-Ausgabe von Kervyn de Lettenhove, Brüſſel 1870. Vgl. Text, S. 242.

Das Werk iſt wahrſcheinlich von Jean le Seneſchal, dem Seneſchal des Grafen von Eu, mit dem er ſich 1387 in der Gefangenſchaft der Türken befand, im Orient verfaßt worden. Auch der gleichfalls gefangene Marſchall Boucicaut (geſtorben 1421) iſt darin mit einer Ballade vertreten.

Die Begebenheiten, die ſich in den Dichtungen Machauts und Deschamps widerſpiegeln, haben eine oft auf die Berichte von Augen- und Ohrenzeugen gegründete Darſtellung in den Chroniken zweier Männer gefunden, die ſich auch als Dichter Ruhm erworben haben: Le Bels und Froiſſarts. Die Chronik des Jean Le Bel, die eine lebendige, wenn auch wenig formgewandte düſtere Schilderung der Zeitereigniſſe von 1326—61 gibt, hat auch das Verdienſt, die Chronik des Froiſſart angeregt zu haben. Jean, der Sohn eines échevin (Schöffen) in Lüttich, machte 1327 mit Jean vom Hennegau den Feldzug nach Schottland mit und ſchrieb ſein Werk auf Bitten ſeines Gönners, um eine von einem Engländer in franzöſiſcher Sprache gereimte, wenig gelungene Geſchichte Edwards III. zu verdrängen. Er hat keine Mühe geſcheut, ſich aus dem Munde von Augenzeugen und Zeitgenoſſen Belehrung zu verſchaffen, ſein Hauptgewährsmann aber war Jean vom Hennegau ſelbſt. Le Bel wurde Kanonikus zu Saint-Lambert in Lüttich und ſtarb 1370, über achtzig Jahre alt. Seine lyriſchen Gedichte, die ein anderer Schriftſteller aus Lüttich rühmt, ſcheinen verloren zu ſein.

An Le Bels Chronik knüpft Froiſſart an, der hervorragendſte Chroniſt und zugleich einer der liebenswürdigſten Dichter des 14. Jahrhunderts (ſ. die Abbildung, S. 241). Er wurde gegen Ende 1338 als Sohn eines Bürgers zu Valenciennes geboren, las in ſeiner Jugend mit Vorliebe Abenteuerromane und wurde Geiſtlicher. 1361 begab er ſich nach London, um der Königin Philippa vom Hennegau, einer Nichte von Jean Le Bels Beſchützer, eines ſeiner Gedichte zu überreichen. Dieſes Gedicht, das uns nicht erhalten iſt, handelte von den Ereigniſſen ſeit der Schlacht bei Poitiers und darf als erſter Entwurf ſeiner ſpäter in Proſa abgefaßten Chronik gelten. Philippa ſtellte ihn als Sekretär an, gab ihm den Auftrag, ſeine Chronik zu ſchreiben, und ließ ihn für dieſe von 1365 an mehrere Reiſen machen, auf deren einer er vielleicht 1368 bei der Hochzeit des Herzogs Lionel von Clarence mit einer Tochter Galeazzo Viscontis in Mailand mit Petrarca und Chaucer zuſammengetroffen iſt. Durch den Tod der Königin (15. Auguſt 1369), den er wiederholt aufs innigſte beklagt, wurde Froiſſart brotlos. Er hielt ſich eine Zeitlang in Valenciennes auf, wo er ſich in die Gilde der couletiers eintragen ließ und auch wirklich einen Kleiderhandel betrieb, aber ſchon 1370 fand er eine neue Beſchützerin in Jeanne von Brabant, die als Witwe von Philippas Bruder den Sohn König Johanns von Böhmen, Wenzel von Luxemburg, geheiratet hatte, einen Freund der Dichter, der an ſeinem Hof auch Machaut und Deschamps einen glänzenden Empfang bereitet hatte. Zugleich hatte nach Philippas Tod ihr Schwager Robert von Namur den Auftrag erneut, die Chronik abzufaſſen, und ferner hatte Froiſſart auf dem Schloſſe Beaumont die Bekanntſchaft Guis II. von Blois (aus dem Hauſe Châtillon) gemacht, eines Vetters der Philippa, der ſich mit der Nichte Roberts von Namur verlobt hatte. Dieſer mächtige Fürſt veranlaßte ihn, ſeine Chronik fortzuführen und dem erſten Buche, das im Anfange durchaus auf Le Bel beruhte, und das Robert gewidmet war, drei weitere folgen zu laſſen, deren Inhalt bis 1400 reicht. Ihm oder Wenzel verdankte Froiſſart auch 1373 die Ernennung zum Pfarrer von Leſtines (jetzt les Eſtinnes-au-Mont) bei Binche.

Da Froiſſart aber das erſte Buch ſeines Werkes ſowohl ſeiner eigenen Auffaſſung entſprechend als der des Robert von Namur vom antifranzöſiſchen Standpunkt aus geſchrieben hatte, machte er ſich 1376 daran, es im Sinne des ganz auf franzöſiſcher Seite ſtehenden Gui von Blois umzugeſtalten. Daneben war er mit Gedichten beſchäftigt, an denen Herzog Wenzel lebhaftes Intereſſe nahm, und mit dem langen Versroman „Meliador“, der aber noch nicht abgeſchloſſen war, als der Herzog am Ausſatz ſtarb (7. Dezember 1383). Um dieſe Zeit ernannte Gui den Chroniſten zu ſeinem Kaplan ſowie zum Kanonikus von Chimay, und Froiſſart arbeitete an der Chronik weiter, deren zweites Buch er von 1386 bis 1388 ſchrieb. Da er jedoch das Bedürfnis empfand, über die Vorgänge in Südfrankreich und Spanien einige Augenzeugen zu vernehmen, reiſte er im Herbſte 1388 nach Orthez an den Hof des Grafen Gaſton III. Phöbus von Foix, wo er zehn Wochen verweilte (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Froiſſarts Ankunft am Hofe zu Foix“). Der Graf, der als junger Mann 1358 in Preußen gegen die heidniſchen Litauer geſtritten hatte und ein leidenſchaftlicher Jäger war, dem wir auch ein franzöſiſches Buch über die Jagd verdanken, verbrachte die Tage, an denen er nicht jagte, im Bett, um dann die Nacht zum Tage zu machen. Froiſſart mußte ſich täglich um Mitternacht bei ihm einſtellen und ihm aus dem „Meliador“ vorleſen.

Im März 1389 verließ der Dichter den Hof zu Orthez und begab ſich wieder auf Reiſen, bis er im Herbſte ſeinen Wohnſitz in ſeiner Heimat Valenciennes aufſchlug, wo er 1390 das dritte Buch ſeiner Chronik redigierte. Dort trat Guillaume von Oſtrevant, der Gouverneur des Hennegaus, mit ihm in Verbindung, und da dieſer als Schwiegerſohn des Herzogs von Burgund

Übertragung des umſtehenden Textes.

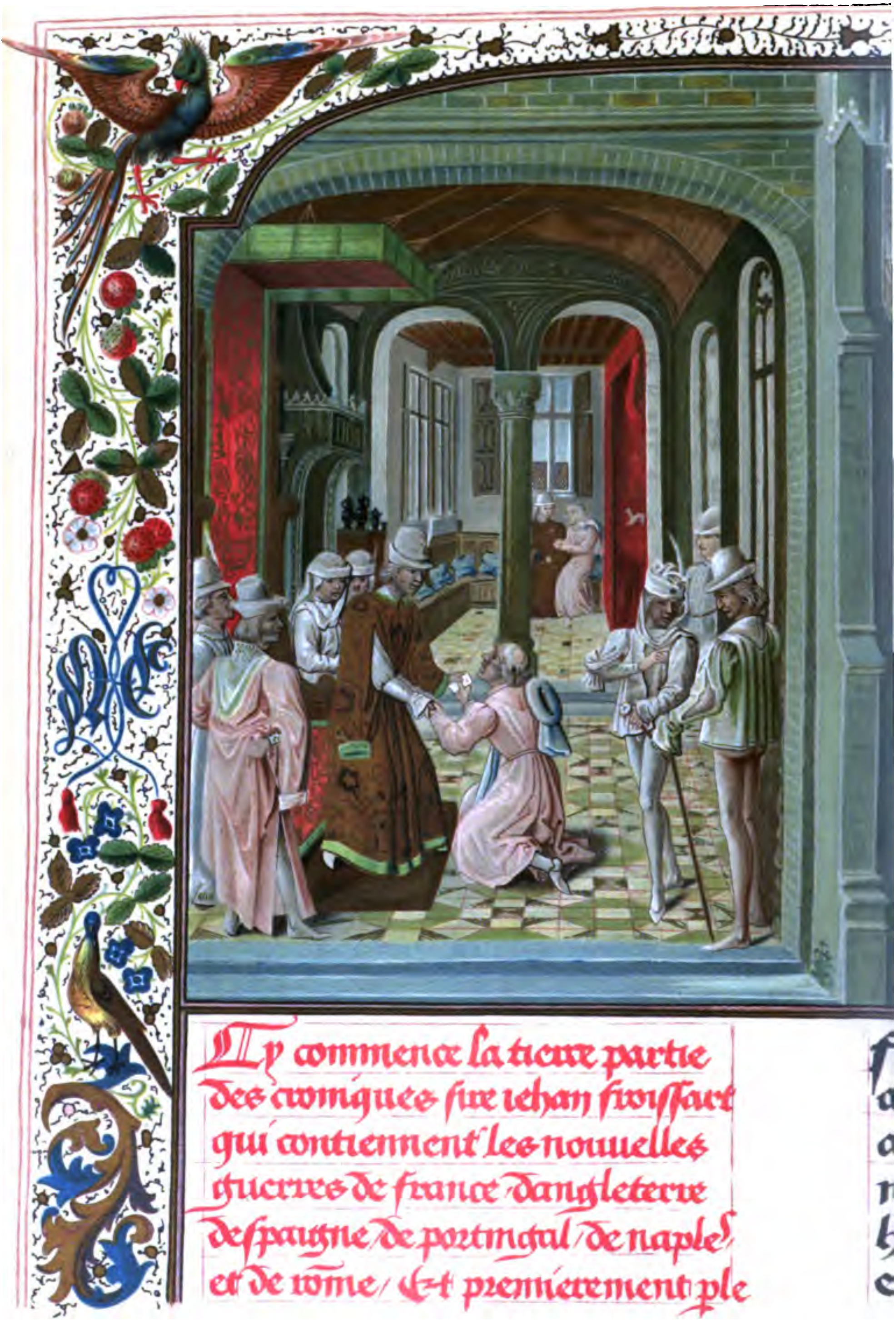
Cy commence la tierce partie
des Croniques sire Jehan Froissart,
qui contiennent les nouuelles
guerres de France, d'Angleterre,
d'Espaigne, de Portingal, de Naples
et de Ro*mm*e. Et premierement p*ar*le [. . . .]

[. . . .] fresches si nouuelles et si enclines
a ma plaisance que pour ce les
ay mises arriere. Mais pour tant
ne seiournoient pas les vaillans
hommes, quy se desiroie*nt* a auanch*ier*
ens ou roiaulme de Castille et de [. . . .]

Hier beginnt der dritte Teil der Chronik des Herrn Jehan Froiſſart, welche die jüngſtvergangenen Kriege in Frankreich, England, Spanien, Portugal, Neapel und Rom umfaßt. Und zuerſt handelt ſie davon [. . . .]

[Ich habe wegen der Kriege in Flandern, die geraume Zeit dauerten, lange unterlaſſen, von den Angelegenheiten der fernen Grenzländer zu handeln; allein deren nähere Angelegenheiten ſind mir gegenwärtig ſo] friſch [im Gedächtnis], ſo neu und ſo ganz nach dem Sinn gediehen, daß ich jene deshalb zurückgeſtellt habe. Aber doch feierten die tapfern Männer nicht, die ſich auszuzeichnen wünſchten, in den Königreichen Caſtilien und [Portugal . . . .]

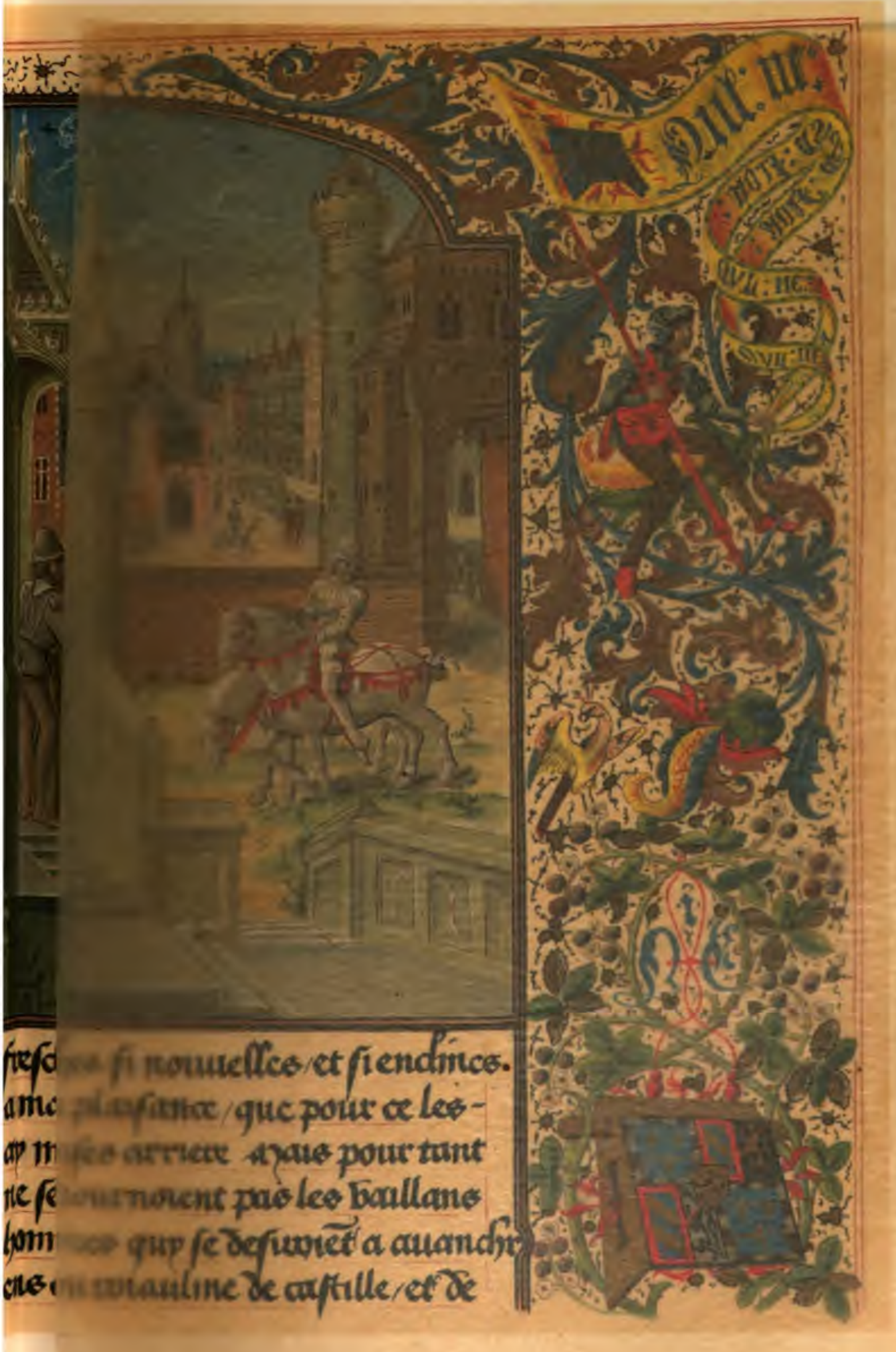
Die Worte auf der von einem Knappen gehaltenen Fahne rechts oben ſind Antons Deviſe: Nul ne s'y frotte (Keiner wagt ſich an ihn heran).



Cy commence la tierce partie
des croniques ſire iehan froiſſart
qui contiennent les nouvelles
guerres de france dangleterre
deſpaigne de portingal / de naples
et de rome / Et premierement ple

Froissarts Ankur

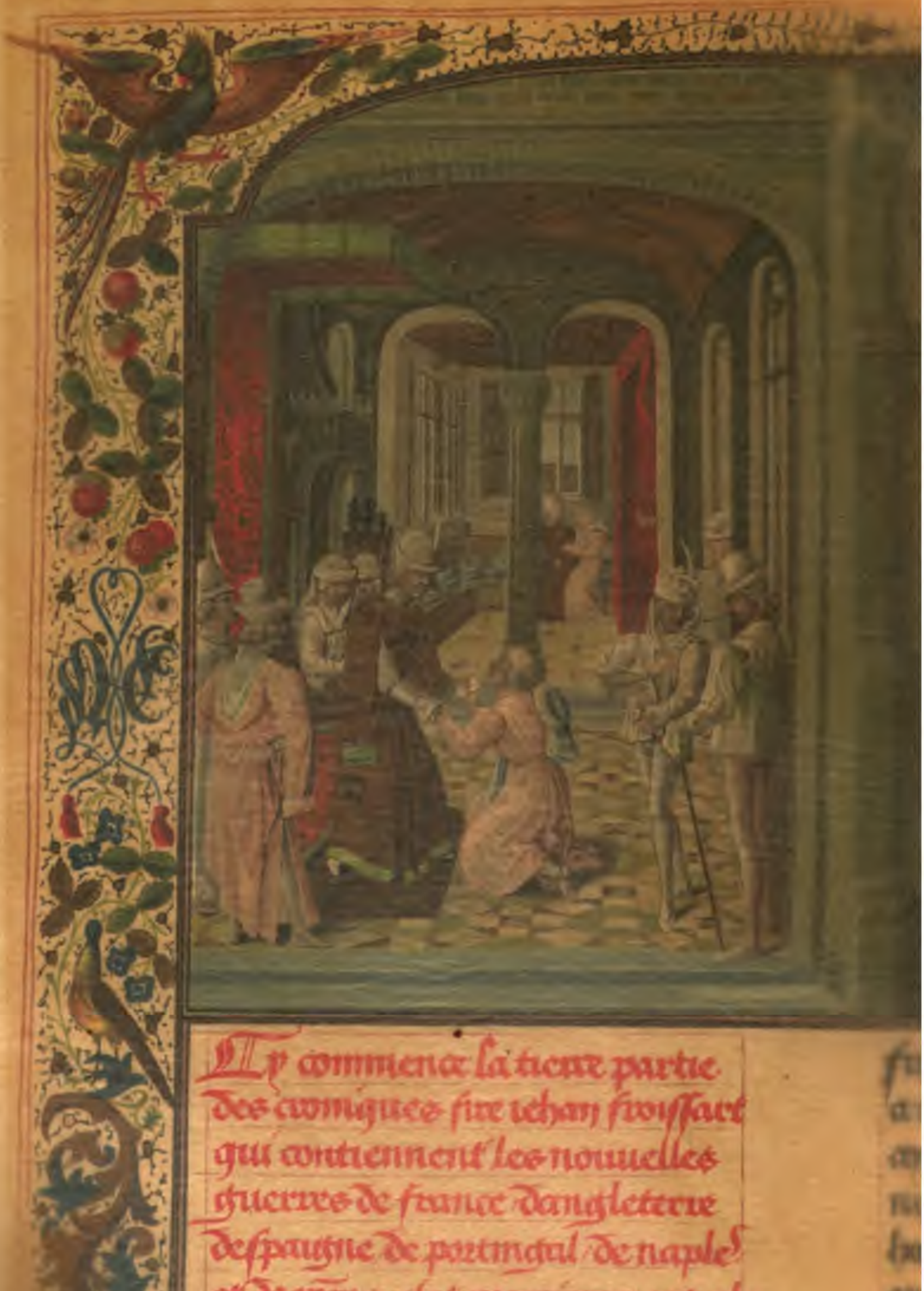
Nach der Froissart-Handschrift, die David Aubert im Jahre 1469 für A



ſieſo[illegible] ſi nouuelles/et ſi endurees.
ama[illegible] plaiſance/que pour ce les-
ay m[illegible] arriere Mais pour tant
ne ſe[illegible]noient pas les vaillans
homm[illegible] quy ſe deſiroiet a auanchir
ens [illegible] de caſtille/et de

unft am [illegible] zu Foix.

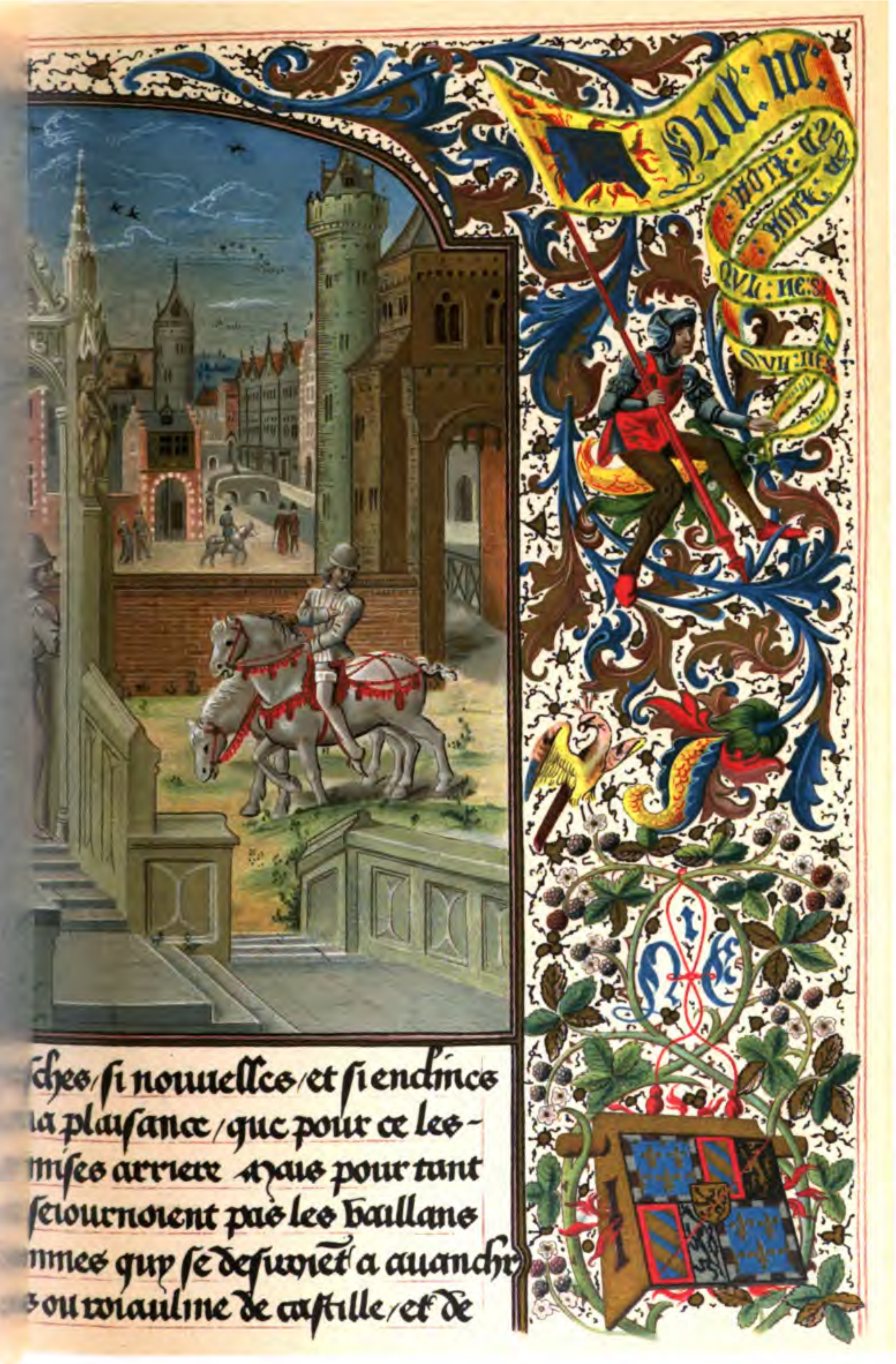
lon, Basta[illegible] urgund, schrieb; jetzt auf der Stadtbibliothek zu Breslau.



Cy commence la tierce partie
des croniques sire iehan froissart
qui contiennent les nouvelles
guerres de france dangleterre
despaigne de portingal / de naples
et de rōme / Et premierement ple

Froissarts Ankunft

Nach der Froissart-Handschrift, die David Aubert im Jahre [illegible] für Ant



ches/ſi nouuelles/et ſi enclines
a plaiſance/que pour ce les-
miſes arriere Mais pour tant
ſeiournoient pas les baillans
nnes quy ſe deſiroiēt a auanchir
ou roiaulme de caſtille/et de

nft am Hofe zu Foix.

on, Bastard von Burgund, schrieb; jetzt auf der Stadtbibliothek zu Breslau.

deſſen politiſche Anſichten teilte, geriet auch Froiſſart, der jetzt am vierten Buche ſeiner Chronik arbeitete, mehr und mehr auf den burgundiſchen Standpunkt. Um alte Erinnerungen aufzufriſchen, entſchloß er ſich im Juli 1394 zu einem Beſuche Englands. Er überreichte König Richard II. einen ſchön gebundenen und mit Miniaturen geſchmückten Band ſeiner Jugendgedichte, fühlte ſich aber unter den veränderten Verhältniſſen nicht wohl und kehrte bald wieder zurück. Von dem erſten Buche ſeiner Chronik hat er dann noch eine dritte Redaktion angefertigt, hauptſächlich um die Stellen, die er aus Jean Le Bel wörtlich herübergenommen hatte, auszumerzen und dafür manche Angaben über ſeine eigene Perſon, über Ereigniſſe aus dem Jahre 1401 u. ſ. w. einzuſchalten. Er ſtarb gegen 1405.

Froiſſarts Gedichte ſind leicht und gefällig, doch etwas banal; ſie ſtellen ihn als Dichter wenigſtens annähernd neben Machaut und Deschamps. Es ſind Balladen, Rondeaux, Lais und Virelais, die damals unvermeidlichen Formen, daneben Paſtourellen mit freundlichen Schilderungen des Dorflebens und längere erzählende Gedichte in kurzen Reimpaaren, in die da und dort lyriſche Gedichte eingelegt ſind.

Originell iſt das „Uhrwerk der Minne“ (Orloge amoureus, in paarweiſe gereimten Zehnſilblern), worin das liebende Herz mit einem Uhrwerke verglichen wird: das Mutterrad des Getriebes iſt die Sehnſucht; es wird in Bewegung geſetzt durch das Blei Schönheit und das Seil Gefallen. In formeller Hinſicht iſt zu beachten, daß im „Orloge amoureus“ die überzählige Silbe in der Cäſur (vgl. S. 9) bereits auf den Fall der möglichen Eliſion (wie heute) beſchränkt iſt.

In dem „Gedichte vom Gulden“ (Dit dou florin, 1389) ſchildert der Dichter ſich ſelbſt als ſehr leichtlebig und ſorglos. Der Gulden, um den es ſich handelt, iſt der letzte von einer größeren Summe, die ihm Gaſton Phöbus beim Abſchied aushändigen ließ.

Sein „Paradies der Liebe“ (Paradys d'amours), das den Einfluß Machauts zeigt, iſt von Chaucer im „Buch der Herzogin“ (1370) nachgeahmt worden. Das längſte Gedicht Froiſſarts iſt aber der Roman „Meliador, der Ritter mit der goldenen Sonne“ (Meliador le chevalier au soleil d'or). Froiſſart hat ihn ſpäter umgearbeitet, ſämtliche Gedichte Wenzels eingefügt und die neue Faſſung erſt nach dem Tode ſeines Gönners vollendet.

Der Roman ſpielt in England und Schottland. Eine von mehreren Freiern begehrte Prinzeſſin verlangt von ihren Bewerbern, daß ſie fünf Jahre als fahrende Ritter umherziehen und dann ein Turnier am Hofe des Königs Arthur beſtehen, deſſen Sieger ihre Hand gewinnen ſoll. Der Sieger iſt natürlich Meliador. Die Erzählung iſt von unerträglicher Breite, aber dadurch von einigem Wert, daß zuweilen ſehr ins Einzelne gehende Schilderungen aus dem damaligen Leben eingeflochten ſind.

In Froiſſarts Hauptwerk, der Chronik, iſt die Darſtellung höchſt lebendig und farbenreich. Für ihn iſt der hundertjährige Krieg zwiſchen Frankreich und England nichts als ein rieſiges Turnier, ein Kampfſpiel, in dem die Helden beider Länder ihre Kräfte meſſen. Er beginnt ſein Werk mit dem Satze: „Damit die großen Waffenthaten, die in den Kriegen zwiſchen Frankreich und England geſchehen ſind, in denkwürdiger Weiſe aufgezeichnet und in immerwährende Erinnerung gebracht werden, ſo daß ſich die Guten daran ein Beiſpiel nehmen können, will ich mich bemühen, ſie in Proſa darzuſtellen.“ Dieſer Gedanke, eine Unterweiſung im ritterlichen Handeln geben zu wollen, tritt im Laufe der Erzählung oft hervor.

Als Geſchichtsquelle iſt Froiſſarts Werk häufig überſchätzt worden. In manchen Einzelheiten, beſonders in Zahlenangaben, iſt es unzuverläſſig; dagegen beſitzt es in anderer Beziehung eine hohe Bedeutung: als glänzende Schilderung der letzten Blüte des Rittertums und als getreue Wiedergabe mündlicher Erzählungen von den Ereigniſſen, wie ſie im Munde der Zeitgenoſſen umgingen. Von Joinville (vgl. S. 226) unterſcheidet Froiſſart zu ſeinen ungunſten der ſchwankende politiſche Standpunkt; doch iſt, wenn man davon abſieht, daß er faſt immer nur weitererzählt, was ihm berichtet wurde, ſeine ſchriftſtelleriſche Eigenart der Joinvilles nahe verwandt. Beide ſind ganz in den Anſchauungen der Kreiſe befangen, in denen ſie verkehrten, beider Blick reicht nicht weit, erfaßt aber dafür das Naheliegende mit einer Beſtimmtheit, daß das Leben ihrer Zeiten mit photographiſcher Treue vor uns auftaucht. Walter Scotts wirkungsvolle Schilderungen verdanken manche ihrer beſten Züge der Benutzung Froiſſarts. Von einer Fortſetzung der Froiſſartſchen Chronik aus dem 15. Jahrhundert wird ſpäter die Rede ſein.

Wird von den hervorragenden Namen abgeſehen, die bereits genannt wurden, ſo weiſt die Litteratur dieſer Zeit ungeachtet ihres großen Umfanges wenig Bedeutendes auf.

Auch die Sitte, die Zeitgeſchichte in Verſen zu behandeln, beſtand noch fort, obwohl gerade dieſes Gebiet mehr und mehr von der Proſa in Anſpruch genommen wurde. Eine auch von Froiſſart erzählte Epiſode aus dem Kriege mit den Engländern behandelt das „**Gedicht vom Kampfe der dreißig Engländer gegen dreißig Bretonen**“ (la Bataille de trente Englois et de trente Bretons), das im Jahre 1350 von einem unbekannten Verfaſſer in Alexandrinerlaiſſen und im Stile der Chanſons de geſte geſchrieben wurde. Die Thaten des Feldherrn Bertrand du Guesclin hat in einer umfangreichen Dichtung gleicher Form Cuvelier wahrſcheinlich im Jahre 1384 erzählt. Das ſtiliſtiſch wenig hervorragende Werk iſt mehrmals in Proſa aufgelöſt worden und hat die Geſchichtſchreibung der Folgezeit beeinflußt.

Das Volksepos wurde auch im 14. Jahrhundert noch gepflegt; doch war es mehr und mehr zu einer Beluſtigung des niederen Volkes geworden. Man arbeitete einige der älteren Chanſons um, indem man ſie erweiterte und verwäſſerte, den Zehnſilbler durch den eintönigen Alexandriner erſetzend. Auch ſind einige Chanſons über neue Stoffe hinzugedichtet worden, wie die Geſchichte des Hugo Capet, den man für den Sohn eines Metzgers erklärte, der, indem er ſich auf den Thron von Frankreich ſchwang, die Verbindung des Königtums mit der Bürgerſchaft der Städte in ſeiner Perſon zum Ausdruck brachte. Der alte „Girart von Rouſſillon“ (vgl. S. 46) wurde mit dem Inhalt eines lateiniſchen Textes von einem Dichter verquickt, der gegen 1330—1334 für den Grafen von Burgund in Reimpaaren aus Alexandrinern ſchrieb.

Das originellſte Werk aus dieſem Kreis iſt die Chanſon von „Baudouin de Sébourg“, einem Helden, hinter dem Sybel einen Teilnehmer des erſten Kreuzzugs ſuchen wollte. Baudouin iſt nach der Chanſon der zweite König von Jeruſalem. Das Gedicht, das aus Franzöſiſch-Flandern ſtammt, miſcht unter die traditionellen Heldenthaten Züge einer wirkſamen Komik. So ſchon in der Rolle des ſehr galanten, gegen die Prieſter und die Kirche ſehr unehrerbietigen Helden. Ein luſtiger Schuhflicker bringt es bis zum König von Bagdad (Kairo). Ein anderer gelangt durch ſchnödes Geld von Stufe zu Stufe bis auf den Thron, dann freilich an den Galgen. Der Dichter erſcheint als Vorläufer des Bojardo, indem er mit plumper, aber ergötzlicher Komik das Rittertum dem Gelächter preisgibt. Dabei werden bereits Züge aus Marco Polo verwertet.

Ein umfangreiches erbauliches Werk neben der obenerwähnten moraliſierenden Auslegung von Ovids „Metamorphoſen“, die ein Franziskanermönch von Saint-More bei Troyes für die Königin Johanna ſchrieb (vgl. S. 137), bilden die „Pilgerfahrten“ (Pelerinages), in deren erſtem Teil der Ciſtercienſer Guillaume de Digulleville (geb. 1295 zu Chälis bei Senlis) die Pilgerfahrt des menſchlichen Lebens (um 1331) ſchilderte, um darauf die der Seele (um 1335) und die Jeſu Chriſti (1358) zu behandeln. Das Werk, deſſen erſter Abſchnitt zwanzig Jahre nach der erſten Niederſchrift vom Dichter umgeſtaltet wurde, hat trotz ſeiner Weitſchweifigkeit Verbreitung gefunden, iſt noch nach dem Tode des Verfaſſers neu bearbeitet und ins

Spaniſche und Engliſche frei übertragen worden; Chaucer und Lydgate haben Abſchnitte daraus überſetzt. Noch in Bunyans „Pilgrim's Progress“ zeigt ſich ſein Einfluß.

Ein Gegenſtand, in deſſen wiederholter Behandlung ſich das Mittelalter unermüdlich zeigte, war die Satire auf die Frauen. Wir haben ſchon aus dem 13. Jahrhundert zahlreiche Dichtungen dieſer Art, darunter auch ein lateiniſches Gedicht „Lamentationes“ (Klagelieder) oder „Liber infortunii“ (Buch des Unglücks), deſſen Verfaſſer Matheolus, ein Kleriker aus Boulogne-ſur-mer, an der Hand zahlreicher Schwänke und Anekdoten die Ehe ſchmäht, weil er ſelbſt durch ſeine Verheiratung mit einer Witwe aller ſeiner einträglichen Pfründen verluſtig gegangen war. Dieſes Werk wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts von Jean Le Fèvre aus Reſſons (Oiſe) ins Franzöſiſche überſetzt und fand in dieſer Form (mehr als 10,000 Verſe) ſo viel Anklang, daß es noch im 15. und 16. Jahrhundert gedruckt wurde. Später freilich bereute Le Fèvre ſein ſchnödes Werk und ſchrieb, um ſein Vergehen wieder gut zu machen, den „Rebours de Matheolus“ (Gegenteil zum Matheolus, auch „Livre de Liësse“, Buch der Fröhlichkeit, genannt).

Von Weibern ſind wir alle kommen,
Die Dicken, Dünnen, Böſen, Frommen.
Daher ein Menſch, der ſie will ſchelten,
Bei jedem für infam muß gelten.

So beginnt er jetzt und geht dann zur Widerlegung des Matheolus im einzelnen über, indem er an die Stelle der früheren Schmähungen begeiſtertes Lob der Frauen treten läßt. Da jedoch dieſer Widerruf weit geringere Verbreitung fand als das ältere Werk, ſo hielt es noch Chriſtine von Piſan (vgl. S. 247) für angezeigt, eine Widerlegung abzufaſſen; und ebenſo glaubte Le Franc (vgl. S. 250) ſeine Leſer ausdrücklich vor dem Werke warnen zu müſſen.

Als ein Nachzügler der anglonormanniſchen Schriftſteller iſt Gower anzuſehen, moral Gower (der ſittenſtrenge Gower) nach dem Beiwort, das ihm ſein Freund Chaucer gab. In die erſten Jahre ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit gehört der „Miroir de l'omme“ (Spiegel des Menſchen), von dem uns der größte Teil in einer einzigen, erſt kürzlich entdeckten Handſchrift erhalten iſt.

Es iſt ein Lehrgedicht, das von den Tugenden und Laſtern handelt, die Fehler der einzelnen Stände aufzählt und dem ſündhaften Menſchen den Weg zeigen will, auf dem er zu Gott zurückkehren könne. Gower weiſt jedem Laſter fünf Töchter, d. h. Fehler, die daraus entſpringen, zu; nur bei der Wolluſt hat er nicht alle Töchter aufführen wollen. Auch Schäden der Kirche deckt er mit kraftvollen Worten auf, die man von dem in einer ſpäteren Schrift ſo orthodoxen Lollardenfeind kaum erwarten ſollte. Er ſtellt die Kardinäle den Phariſäern und Schriftgelehrten gleich. Der Schlüſſel, der das Himmelreich aufſchließen ſoll, wird von Petri Nachfolgern nur zum Einſchließen ihrer Gelder benutzt. Simonie und Habſucht triumphieren überall, und all dies Unheil führt Gower, gleich Dante, auf die weltliche Herrſchaft der Päpſte, die Begründung des Kirchenſtaates, zurück.

Es muß als eine Geſchmackloſigkeit bezeichnet werden, daß Gower ein mehr als 30,000 Achtſilbler umfaſſendes Gedicht in der Elinandſtrophe (vgl. S. 157) geſchrieben hat. Ebenſo ſpricht es nicht für ſeinen Gedankenreichtum, daß er eine Anzahl eingelegter Erzählungen und auch ſonſt noch ganze Abſchnitte ſpäter in andere Werke aufgenommen hat.

Seine 72 franzöſiſchen Balladen hat Gower wahrſcheinlich ſämtlich im Alter geſchrieben. Achtzehn davon vereinigen ſich zu einem Lehrgedicht über die Ehe („Eheſtandsbuch“), das wohl erſt nach Gowers eigener Verheiratung (1397) entſtanden iſt, und 52 ſind Minnelieder oder geben Belehrungen über die Minne („Minnebuch“). Alle zuſammen bilden ein Buch, das Gower Heinrich IV. widmete, den er auch bei ſeiner Thronbeſteigung in zwei Balladen begrüßte. Daß er die franzöſiſche Sprache wählte, geſchah wohl mit Rückſicht auf den Aufenthalt Heinrichs am franzöſiſchen Hofe, den er als Verbannter aufgeſucht hatte.

Gowers Franzöſiſch zeigt mannigfache Anglonormannismen, auch engliſche Einflüſſe auf dem Gebiete der Syntax, doch iſt es im ganzen beſſer als das Franzöſiſch der meiſten ſeiner Landsleute. Die Balladen ſind dreiſtrophig — nur eine iſt länger — und bis auf ſechs mit einem Refrain verſehen. Im „Eheſtandsbuch" fehlt das Geleit, im „Minnebuch" iſt es mit einer einzigen Ausnahme vorhanden.

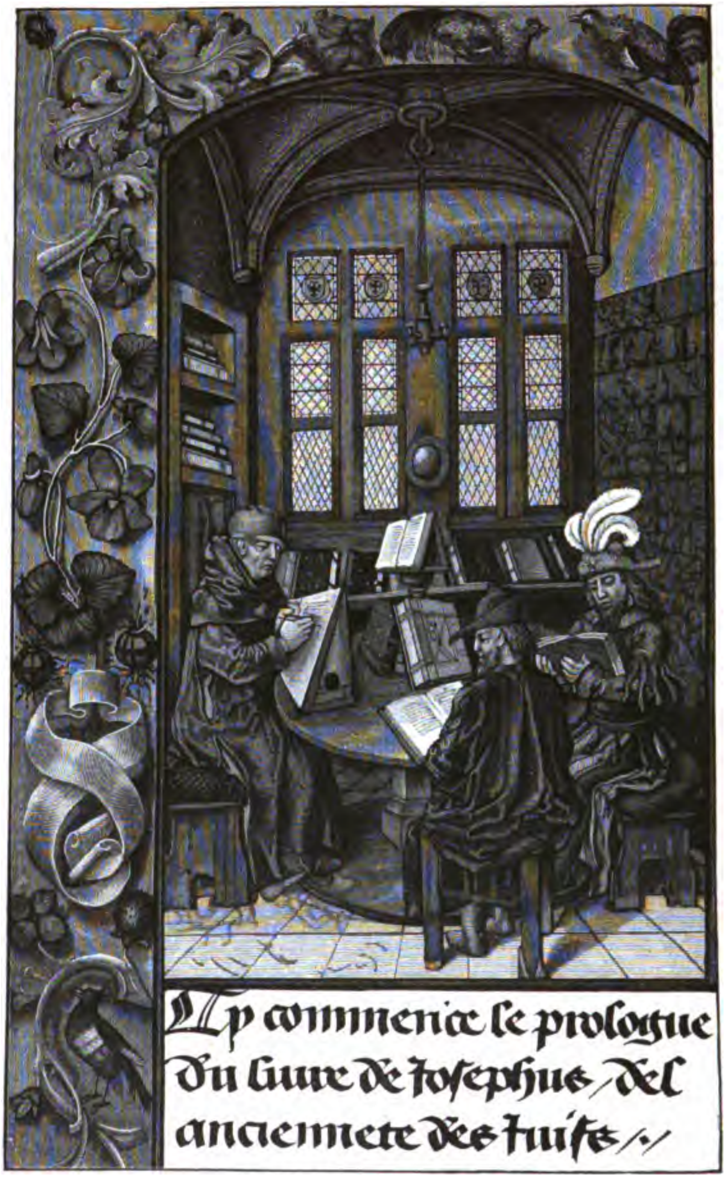
2. Die burgundiſche Dichtergruppe.

Den vorherrſchenden Charakter der franzöſiſchen Litteratur im 15. Jahrhundert hat die burgundiſche oder pedantiſche Schule beſtimmt. Als König Johann 1363, einer verhängnisvollen Sitte folgend, Burgund in der Weiſe mit der Krone vereinigte, daß er es ſeinem jüngſten Sohne Philipp dem Kühnen zu Lehen gab, ahnte er nicht, wie ſehr er ſeinem Hauſe ſelber damit ſchaden ſollte. Herzog Philipp (1363—1404) heiratete Margarete von Flandern, und nach deren Tode (1405) fiel ihr geſegnetes Land mit ſeinen reichen Städten an Philipps Sohn Johann ohne Furcht. Als dieſer die von ihm veranlaßte Ermordung Ludwigs von Orléans 1419 unter dem rächenden Stahle mit dem Tode gebüßt hatte, fand er Verteidiger in einem lateiniſchen Werke des Jean Le Petit, von dem auch franzöſiſche Gedichte erhalten ſind, und in dem franzöſiſchen Gedichte „Le Pastoralet" (Hirtenbüchlein), worin ein Schriftſteller, der ſich Bucarius nennt, die Länder als Weiden, die maßgebenden Perſonen als Hirten darſtellt. Johanns Sohn Philipp der Gute (1419—67) ſchloß ſich eine Zeitlang an England an, verſöhnte ſich aber 1435 mit Frankreich und hatte zum Nachfolger den Grafen von Charolais, Karl den Kühnen, der 1477 den tapferen Schweizern unterlag.

Alle dieſe Herzöge hatten litterariſche und künſtleriſche Intereſſen. Streng katholiſch, wollten ſie den Geiſt der Kreuzzüge wieder aufleben laſſen und die Chriſtenheit gegen die Türken ins Feld führen; doch blieben ihre Bemühungen trotz des bekannten Faſanengelübdes (1454) erfolglos. An ihrem Hofe herrſchte eine im Abendlande noch nicht dageweſene Pracht. Auf den Prunkteppichen, die ſie als Wandſchmuck benutzten, waren oft beliebte Szenen aus litterariſchen Werken dargeſtellt, z. B. aus dem „Roſenroman", „Perceval" oder „Renaut de Montauban", oder Garin der Lothringer auf der Eberjagd. Mit großem Eifer vermehrten die Herzöge auch ihre Bibliothek: ſie ließen wiſſenſchaftliche und litterariſche Werke verfaſſen, Überſetzungen anfertigen und von älteren franzöſiſchen Handſchriften durch ihre Schönſchreiber Kopien herſtellen (ſ. die Abbildung, S. 247). Unter dieſen Schönſchreibern waren die geſchickteſten Jean Mielot und David Aubert, die beide auch ſelbſtändige Proſawerke verfaßten und am Hofe Philipps des Guten thätig waren. Aubert, der ſeine Handſchriften zu datieren pflegte (zwiſchen 1458 und 1479), ſchrieb 1469 für die Bibliothek Antons, Baſtards von Burgund, die ſich auf dem Schloſſe la Roche in den Ardennen befand, die prachtvolle Froiſſart-Handſchrift, auf deren Beſitz heute die Stadt Breslau ſtolz iſt (ſ. die Tafel bei S. 242).

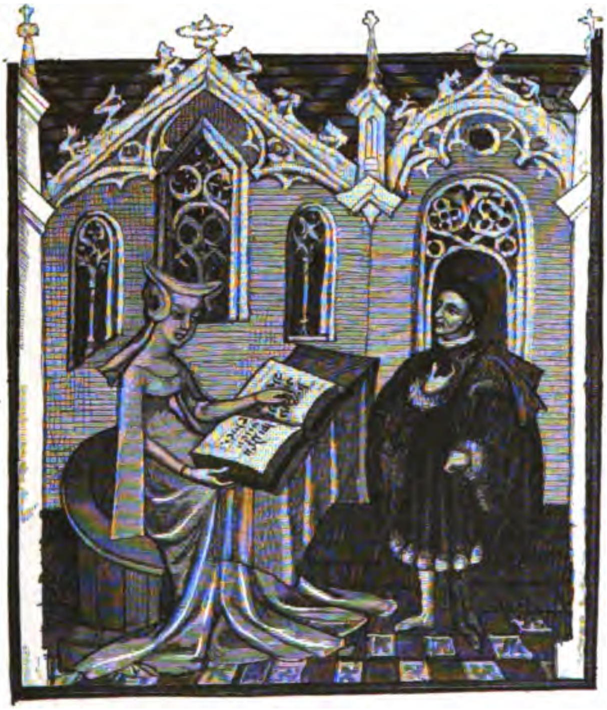
Die Schriftſteller dieſes Kreiſes, die ſich recht bezeichnend ſelbſt rhétoriqueurs nannten und Merkur, nicht Apollo, als den Gott der Dichtkunſt prieſen, ſind wegen ihres bombaſtiſch-ſchwerfälligen Stils bekannt, worin ſie den lateiniſchen Satzbau nachahmten. Mit Vorliebe bedienten ſie ſich der Allegorie, für die ſie immer noch den Roſenroman als Rüſtkammer benutzten, wenn ſie nicht vorzogen, eigene Erfindungen nach gegebenem Muſter zu verwerten. Einen gewiſſen Schutz gegen dieſe Modeſtrömung ſcheint die Kenntnis der italieniſchen Litteratur gebildet zu haben; wenigſtens haben ſich Chriſtine von Piſan, die Tochter eines Italieners, und Antoine de la Sale, der ſich 1422 und 1425 in Rom aufhielt und die Bekanntſchaft dortiger Humaniſten machte, bis zu einem gewiſſen Grade von der Manier der Burgunder frei zu halten gewußt.

Die ebengenannte Dichterin, **Chriſtine von Piſan** (geb. 1364; ſ. Abbildung, S. 248), die den allegoriſchen Zeitgeſchmack mit einem Schimmer italieniſcher Grazie zu verklären wußte, eröffnet die Reihe der von den Herzögen unterſtützten und beſoldeten Schriftſteller. Sie ſelbſt ſtammte als Tochter des doctor medicinae Thomas de Pezano aus italieniſcher Familie, kam aber noch in früher Jugend (1368) nach Frankreich, da ihr Vater Thomas von Karl V. als Hofaſtrolog nach Paris berufen wurde. Sie erhielt eine treffliche Schulbildung und lernte ſogar Latein, doch nicht Griechiſch. Leider ſtarb Karl V. ſchon 1380, und das Einkommen des Thomas wurde ſtark beſchnitten. Er ſtarb nach einigen Jahren, und bald darauf (1389) verlor Chriſtine auch ihren heißgeliebten Gatten, Eſtienne du Caſtel, den ſie 1379 geheiratet hatte. Durch allerlei Ränke büßte ſie den größten Teil ihres Vermögens ein und geriet in immer bedrängtere Lage. Da zog ſie ſich in ihr Studierzimmer zurück, beſchäftigte ſich mit politiſcher und Kirchengeſchichte und mit lateiniſcher Litteratur und legte ſich ganz auf die Schriftſtellerei, um



Überſetzer und Schreiber am burgundiſchen Hofe. Nach einer Handſchrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der Arſenalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 246.

durch Dedikation umfangreicher Werke von hochſtehenden Gönnern Unterſtützung zu erhalten. Sie wurde raſch bekannt. Als der Graf von Salisbury, der ſelbſt franzöſiſche Balladen verfaßte, in Paris anweſend war, um für Richard II. um die Hand der Prinzeſſin Iſabella anzuhalten, unterſtützte er die bedrängte Dichterin und nahm 1397 ihren dreizehnjährigen Sohn Jean mit nach England: er wollte ihn mit ſeinem eigenen Sohn erziehen laſſen, für den Chriſtine Moralſprüche in Verſen ſchrieb. Später bemühte ſich Heinrich IV. ohne Erfolg, die berühmte Dichterin nach England zu ziehen, und auch der Herzog Galeazzo Visconti lud ſie vergebens nach Mailand ein: ſie blieb in Paris, und ihre Gönner waren Ludwig von Orléans, der Herzog von Berri, und Philipp der Kühne von Burgund. Für Ludwig hatte ſie 1387 ihr erſtes größeres Werk, die „Hundert Lehren Otheas“ (d. h. Minervas, vom griechiſchen *ὦ θεά*, o Göttin), verfaßt, und für Philipp ſchrieb ſie das Leben ſeines Bruders Karl V., das ſie Ende 1405, alſo erſt nach Philipps Tode, abſchloß. Auch Philipps Nachfolger Jean belohnte ſie für ſchriftſtelleriſche Leiſtungen; als er aber 1407 Ludwig von Orléans hatte ermorden laſſen, brach die Dichterin ihre Beziehungen zu Burgund ab, um erſt nach Jeans Tode (1419) mit deſſen Nachfolger aufs neue anzuknüpfen.


Chriſtine von Piſan unterweiſt ihren Sohn. Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 247.

Die traurigen Zuſtände Frankreichs unter Karls VI. Regierung ſpiegeln ſich auch in ihren Dichtungen wider. Sie ſtand auf der Seite der Orléans, erhielt 1411 auch von Karl VI. eine Unterſtützung, ſcheint aber 1414 in ihrem Gebet an Maria der Dichtkunſt entſagt zu haben. 1418 zog ſie ſich in ein Kloſter (wahrſcheinlich Poiſſy) zurück. Dort hat ſie nur noch einen Band ihrer Werke für Philipp den Guten zuſammengeſtellt und am 31. Juli 1429 der Jungfrau von Orléans einen begeiſterten Hymnus gewidmet. Da ſie das unglückliche Ende des hochherzigen Mädchens (1431) nicht beſungen hat, glaubt man, daß ſie vorher geſtorben iſt.

Die erſten Gedichte Chriſtinens ſind bald nach ihrer Verheiratung verfaßt. Sie ſchildert darin ihr eheliches Glück ebenſo rein und warmherzig, wie ſie nach Eſtiennes Tode den Verluſt des Gatten beklagt. Ihre größeren Werke fallen wohl ſämtlich in die Zeit von 1399 bis 1413. Ihre Lyrik hat eine rührende Schlichtheit des Ausdruckes, die von Herz zu Herzen geht. Obwohl ſie ja von Geburt Italienerin war, nimmt die Dichterin an den Schickſalen Frankreichs den lebhafteſten Anteil, beklagt die geiſtige Umnachtung des Königs (1393), begrüßt Charles d'Albret als Connétable von Frankreich (1402), feiert die ſieben Ritter, die bei Montendre gegen ſieben

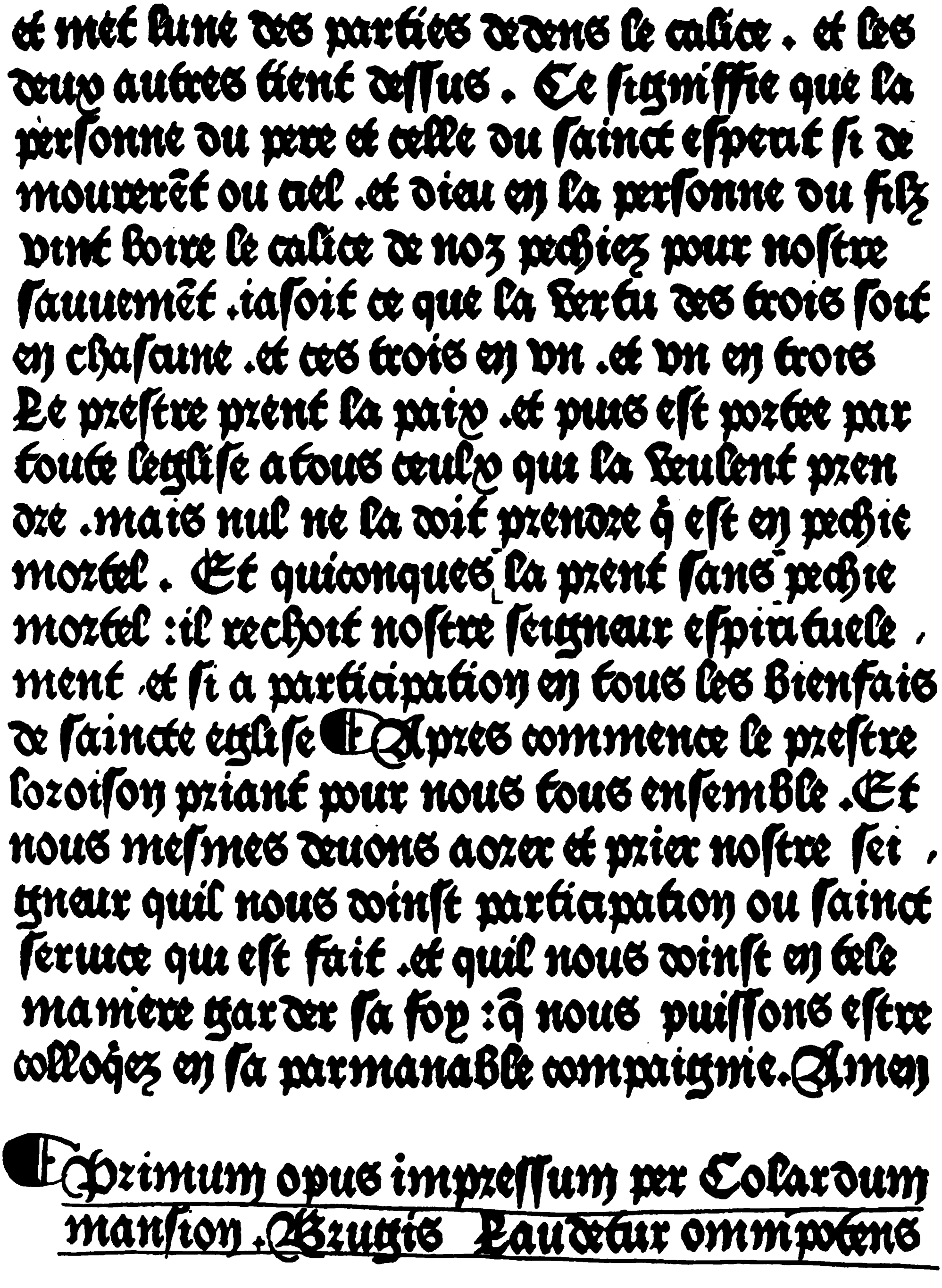
Übertragung des umſtehenden Textes.

et met l'une des parties dedens le calice et les deux autres tient dessus. Ce signiffie que la personne du père et celle du sainct esperit si demourere*n*t ou ciel, et dieu en la personne du filz vint boire le calice de noz pechiez pour nostre sauueme*n*t, ia soit ce que la vertu des trois soit en chascune et ces trois en vn et vn en trois. Le prestre prent la paix, et puis est portee par toute l'eglise a tous ceulx qui la veulent prendre; mais nul ne la doit prendre q*u*i est en pechié mortel. Et quiconques la prent sans pechié mortel: il rechoit nostre seigneur espirituelement et si a participation en tous les bienfais de saincte eglise. § Après commence le prestre l'oroison priant pour nous tous ensemble. Et nous mesmes deuons aorer et priër nostre seigneur, qu'il nous doinst participation ou sainct seruice qui est fait et qu'il nous doinst en tele manière garder sa foy: q*ue* nous puissons estre colloq*u*iez [lies: colloquez] en sa parmanable compaignie. Amen.

§ Primum opus impressum per Colardum Mansion Brugis. Laudetur omnipotens.

[Der Prieſter . . .] und legt den einen Teil in den Kelch und hält die beiden anderen darüber. Das bedeutet, daß die Perſon des Vaters und die des Heiligen Geiſtes im Himmel blieben und Gott in der Perſon des Sohnes kam, um den Kelch unſerer Sünden zu unſerer Erlöſung zu trinken, obgleich die Kraft der drei in jedem [Teile] iſt und die drei in einem und eins in dreien. Der Prieſter nimmt das Pacem [das am Schluß der Meſſe jedem Anweſenden zum Kuſſe gereicht wird], und dann wird es durch die ganze Kirche zu allen denen gebracht, die es nehmen wollen; aber keiner darf es nehmen, der in Todſünde iſt. Und jeder, der es ohne Todſünde nimmt, empfängt unſeren Herrn geiſtlich und hat teil an allen Wohlthaten der heiligen Kirche. § Darauf beginnt der Prieſter das Gebet, für uns alle zuſammen betend. Und wir ſelbſt ſollen beten und unſeren Herrn bitten, daß er uns am heiligen Dienſt, der geſchehen iſt, Anteil gebe und uns gebe, in ſolcher Weiſe ſeinen Glauben zu bewahren, daß wir in ſeine ewige Gemeinſchaft geſetzt werden können. Amen.

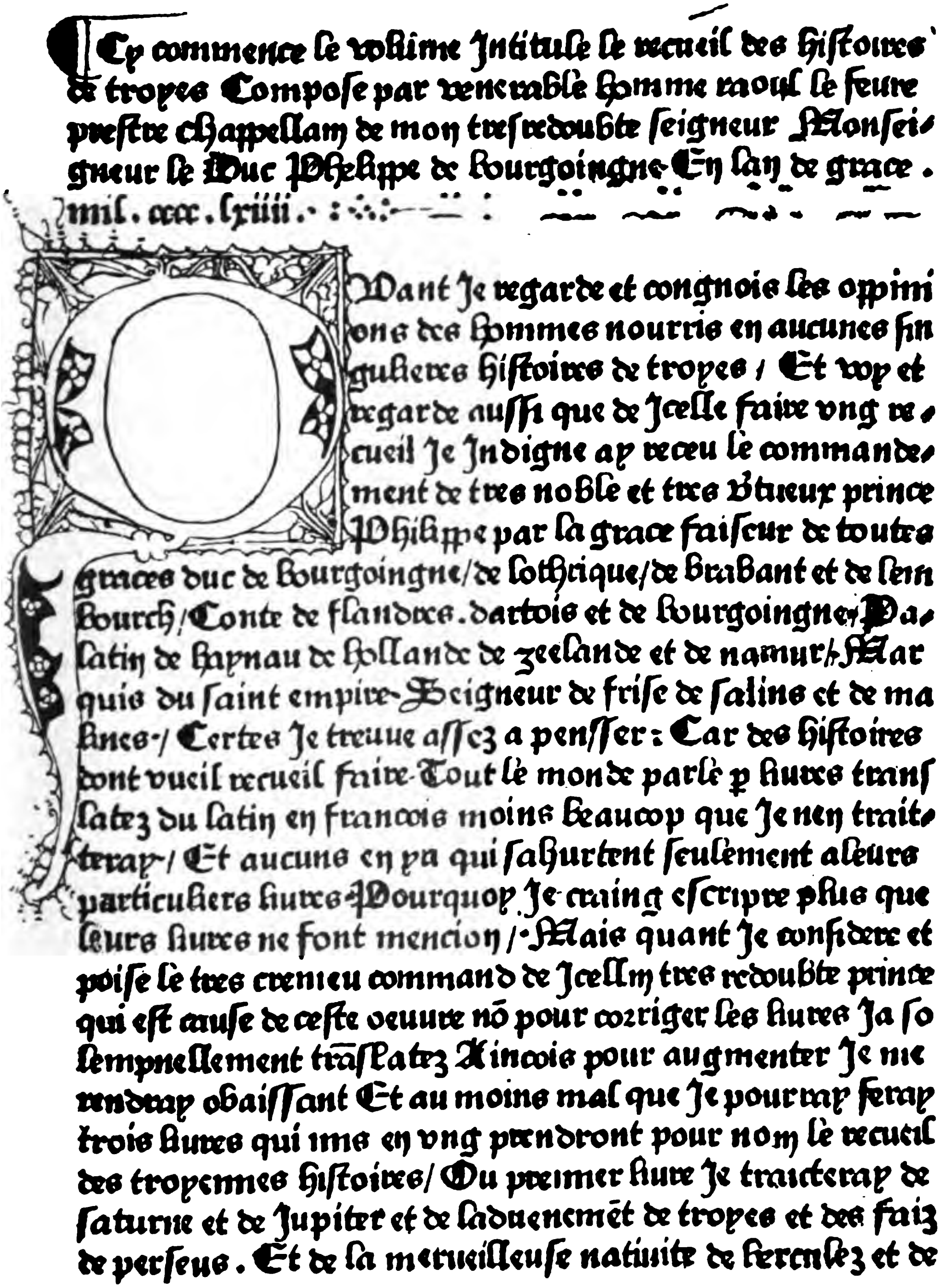
§ Erſtes von Colard Manſion in Brügge gedrucktes Werk. Gelobt ſei der Allmächtige!


et met lune des parties dedens le calice . et les
deux autres tient deſſus . Ce ſigniffie que la
perſonne du pere et celle du ſainct eſperit ſi de
mourerēt ou ciel . et dieu en la perſonne du filz
vint boire le calice de noz pechiez pour noſtre
ſauuemēt . iaſoit ce que la vertu des trois ſoit
en chaſcune . et ces trois en vn . et vn en trois
Le preſtre prent la paix . et puis eſt portee par
toute legliſe a tous ceulx qui la veulent pren
dre . mais nul ne la doit prendre q̄ eſt en pechie
mortel . Et quiconques la prent ſans pechie
mortel : il rechoit noſtre ſeigneur eſpirituele ,
ment . et ſi a participation en tous les bienfais
de ſaincte egliſe ¶ Apres commence le preſtre
loroiſon priant pour nous tous enſemble . Et
nous meſmes deuons adorer et prier noſtre ſei ,
gneur quil nous doinſt participation ou ſainct
ſeruice qui eſt fait . et quil nous doinſt en tele
maniere garder ſa foy : q̄ nous puiſſons eſtre
colloq̄ez en ſa parmanable compaignie. ¶ Amen

¶ Primum opus impreſſum per Colardum
manſion . Brugis Laudetur omnipotens

Die letzte Seite des „Jardin de dévotion“
(Brügge, vor 1476).
Nach dem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

Die beiden ältesten



Cy commence le volume Intitule le recueil des hiſtoires de troyes Compoſe par venerable homme raoul le feure preſtre chappellain de mon treſredoubte ſeigneur Monſeigneur le Duc Phelippe de bourgoingne En lan de grace .mil.cccc.lxiiii.

Quant Je regarde et congnois les oppinions des hommes nourris en aucunes ſingulieres hiſtoires de troyes / Et voy et regarde auſſi que de Jcelle faire vng recueil Je Jndigne ay receu le commandement de tres noble et tres vertueux prince Phelippe par la grace faiſeur de toutes graces duc de bourgoingne/de lothrique/de brabant et de lembourch/Conte de flandres.dartois et de bourgoingne/Palatin de haynau de hollande de zeelande et de namur/Marquis du ſaint empire/Seigneur de friſe de ſalins et de malines/ Certes Je treuue aſſez a penſer: Car des hiſtoires dont vueil recueil faire Tout le monde parle p liures tranſlatez du latin en francois moins beaucop que Je nen traiteray/ Et aucuns en ya qui ſahurtent ſeulement a leurs particuliers liures Pourquoy Je craing eſcripre plus que leurs liures ne font mencion /Mais quant Je conſidere et poiſe le tres cremeu command de Jcellui tres redoubte prince qui eſt cauſe de ceſte oeuure nō pour corriger les liures Ja ſolempnellement trāſlatez Aincois pour augmenter Je me rendray obaiſſant Et au moins mal que Je pourray feray trois liures qui me en vng prendront pour nom le recueil des troyennes hiſtoires/ Ou premier liure Je traicteray de ſaturne et de Jupiter et de ladvenemēt de troyes et des faiz de perſeus. Et de la merueilleuſe natiuite de herculez et de

Die erste Seite des „Recueil des histoires de Troyes“ von Raoul le Fèvre (Brügge, gegen 1477).

Nach dem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

nzösischen Drucke.

Übertragung des umſtehenden Textes.

§ Cy commence le volume jntitulé le Recueil des histoires de Troyes, composé par venerable homme Raoul le Feure, prestre, chappellain de mon tres redoubté seigneur monseigneur le duc Phelippe de Bourgoingne, en l'an de grace mil. cccc. lxiiii.

Qvant je regarde et congnois les oppinions des hommes nourris en aucunes singulieres histoires de Troyes, et voy et regarde aussi que de jcelle [lies: jcelles] faire vng recueil je jndigne ay receu le commandement de tres noble et tres v*er*tueux prince Philippe par la grace [du] faiseur de toutes graces duc de Bourgoingne, de Lothrique, de Brabant et de Lembourch, conte de Flandres, d'Artois et de Bourgoingne, palatin de Haynau, de Hollande, de Zeelande et de Namur, marquis du saint empire, seigneur de Frise, de Salins et de Malines, certes je treuue assez a pensser: car des histoires dont vueil recueil faire tout le monde parle p*ar* liures translatez du Latin en François moins beaucop que je n'en traitteray, et aucuns en y a qui s'ahurtent seulement a leurs particuliers liures, pourquoy je craing escripre plus que leurs liures ne font mencion. Mais quant je considere et poise le tres cremeu command de jcellui tres redoubté prince qui est cause de ceste oeuure, no*n* pour corriger les liures ja solempnellement tra*n*slatez, ainçois pour augmenter je me rendray obaïssant, et au moins mal que je pourray feray trois liures, qui mis en vng prendront pour nom le Recueil des Troyennes histoires. Ou premier liure je traicteray de Saturne et de Jupiter et de l'aduenemе*n*t de Troyes et des faiz de Perseus et de la merueilleuse natiuité de Herculez et de [. . . .]

Hier beginnt das Werk, betitelt „Sammlung der Geſchichten von Troja", verfaßt von dem ehrwürdigen Manne Raoul le Fèvre, Prieſter, Kaplan meines ſehr geſtrengen Herrn, des Herrn Herzogs Philipp von Burgund, im Jahre der Gnade 1464.

Wenn ich die Meinungen der an einigen beſondern Geſchichten von Troja genährten Leute betrachte und kennen lerne und ferner ſehe und erwäge, daß ich Unwürdiger den Befehl erhalten habe, aus dieſen eine Sammlung zu bilden, von dem ſehr edlen und ſehr tugendhaften Fürſten Philipp durch die Gnade des Wirkers aller Gnaden Herzog von Burgund, Lothringen, Brabant und Limburg, Grafen von Flandern, Artois und Burgund, Pfalzgrafen vom Hennegau, von Holland, Seeland und Namur, Markgrafen des heiligen Reichs[1], Herrn von Friesland, Salins und Mecheln, ſo finde ich gewiß Grund genug zum Bedenken: denn von den Geſchichten, deren Sammlung ich veranſtalten will, erwähnt alle Welt nach Büchern, die aus dem Lateiniſchen ins Franzöſiſche übertragen ſind, viel weniger, als ich davon behandeln werde, und manche gibt es, die ſich lediglich auf ihre eigenen Bücher verſteifen, daher ich Furcht hege, mehr zu ſchreiben, als ihre Bücher enthalten. Wenn ich jedoch den ſehr gefürchteten Befehl jenes ſehr geſtrengen Fürſten betrachte und wäge, der die Veranlaſſung zu dieſem Werke iſt, ſo werde ich mich nicht, um die bereits in würdiger Form überſetzten Bücher zu verbeſſern, ſondern um ſie zu ergänzen, gehorſam zeigen, und werde, ſo gut ich es vermag, drei Bücher ſchreiben, die, zu einem Band vereinigt, „Sammlung der trojaniſchen Geſchichten" heißen ſollen. Im erſten Buch werde ich von Saturn und Jupiter handeln und von dem Urſprung Trojas und den Thaten des Perſeus und der wunderbaren Geburt des Herkules und von [. . . .]

---

[1] Des heiligen römiſchen Reichs.

Engländer kämpften (1402), und betrauert den Tod Philipps des Kühnen (1404) ſowie anderer hervorragender Männer.

Neben den Gedichten des Euſtache Deſchamps, den Chriſtine als „ſeine Schülerin" in einer Epiſtel (1404) begrüßte, und neben denen Machauts, den ſie mehrfach nachgeahmt hat, war von älterer Litteratur immer noch der „Roſenroman" das beliebteſte Werk. Chriſtine hatte die Kühnheit, 1399 den allgemein gefeierten und bewunderten Jean de Meung in ihrer gereimten „Epiſtel des Liebesgottes" (Epistre au dieu d'amours) anzugreifen und die von ihm geſchmähten Frauen in Schutz zu nehmen (vgl. S. 212).

Cupido zieht in ſeinem Briefe alle Liebenden der Welt zur Rechenſchaft über die Beſchwerden, die von Damen und Edelfräulein, Bürgerfrauen und Jungfrauen bei ihm eingelaufen ſind. Die Frauen, die ſonſt in Frankreich ſo hoch geehrt wurden, werden jetzt von Knappen, ja von Rittern, zumal in den Schänken, geſchmäht. Auch Schriftſteller haben ſie in lateiniſchen und franzöſiſchen Büchern herabgeſetzt, und Ovid hat den Männern (in ſeiner „Ars amandi") eine Strategik in die Hand gegeben, um die an ſich ſchon ſo ſchwache Feſtung des Frauenherzens leicht erſtürmen zu können. Und doch ſitzt eine Frau auf dem Himmelsthron, und das Weib wurde nicht wie der Mann aus gemeiner Erde, ſondern aus etwas Beſſerem, aus einer Rippe, erſchaffen.

Chriſtine rief mit dieſer Schrift, die auch (von Hoccleve) ins Engliſche überſetzt wurde, einen Federſtreit hervor, an dem ſich verſchiedene Schriftſteller beteiligten. So trat als Verteidiger des „Roſenromans" Jean de Montreuil auf, der erſte franzöſiſche Humaniſt, neben ihm ſein Freund Gontier Col, Sekretär des Königs, denen Chriſtine (1401) in Proſaepiſteln antwortete, um ſchließlich (1402) der Königin Iſabeau die Streitſchriften zur Abgabe eines Gutachtens zu überreichen. Auf ſeiten Chriſtines ſtand der als Schriftſteller bekannte Guillaume de Tignonville (vgl. S. 240), Prévôt (Stadtrichter und Polizeihaupt) von Paris. Auch der große Theolog Gerſon wandte ſich in einer lateiniſchen Predigt ſowie in einer franzöſiſchen allegoriſchen Viſion vom Jahre 1402 gegen die Unſittlichkeiten und Schmähungen des allzu beliebten Romans, deſſen gute Seiten er anerkennt, den er aber ins Feuer zu werfen rät, damit er nicht noch mehr Unheil anrichte. Derſelbe ſchrieb endlich auch eine lateiniſche Epiſtel, in der er Chriſtine in Schutz nimmt und Gontier Cols Bruder Pierre, der nachträglich einen Brief gegen Chriſtine richtete, ernſt zurechtweiſt.

Ihre eigene zarte, idylliſche Auffaſſung der Liebe brachte Chriſtine in der „Schäferin" (La Pastoure, 1403) zur Darſtellung, einem Gedicht, in dem ſie den Siebenſilbler, den Vers des „Aucaſſin" (vgl. S. 220), anwendet und auch zuweilen die Anmut der älteren Dichtung erreicht.

Von ihren größeren Werken verdienen drei Dichtungen Erwähnung, die ſämtlich in die Form einer Viſion eingekleidet ſind und von der Allegorie einen ausgiebigen Gebrauch machen. Der „Chemin de long estude" (Weg langen Studiums, 1403) iſt dem unglücklichen Karl VI. gewidmet und enthält eine Verherrlichung der Sagece (Weisheit, zugleich auch Gelehrſamkeit), die höher ſtehe als Chevalerie (Ritterlichkeit). Die Dichterin geht von Boëthius' „Consolatio philosophiae" aus und nennt Dant (d. h. Dante) mit Auszeichnung. In Anlage und Form ihrer Dichtung ſteht ſie offenbar unter deſſen Einfluß.

Von der tauſendjährigen Almathea wird Chriſtine durch den ganzen bewohnten Erdkreis geführt und nimmt die Gelegenheit wahr, ihre vielſeitigen gelehrten Kenntniſſe auszukramen. Zuletzt gelangen ſie auf einer Leiter in den Himmel und wohnen dort dem Streite der drei Tugenden (Richece [Reichtum], Chevalerie, Sagece) bei. Chriſtine ſelbſt entſcheidet ſich für die letzte der drei und wird beauftragt, Karl VI. als Schiedsrichter anzurufen.

Wenn Chriſtine hier Gelegenheit fand, ihre Gelehrſamkeit auf geographiſchem Gebiete zu zeigen, die ſie zum Teil aus Mandeville geſchöpft hat, ſo flocht ſie in die in ſieben Abſchnitte eingeteilte „Mutacion de fortune“ (Der Wechſel des Glückes), die ſie am 1. Januar 1404 Philipp dem Kühnen widmete, ihre hiſtoriſchen Kenntniſſe ein.

Die Geſchichte der alten Völker wird von ihr eingehend behandelt; aber auch Ereigniſſe aus ihrer Zeit, das Leben Dantes, deſſen „Göttliche Komödie“ ſie citiert, die Ermordung Peters von Luſignan, den Sturz Richards II. von England, die Geſchichte des ſchwarzen Prinzen, Karls VI. Erkrankung u. ſ. w., führt ſie als Beiſpiele des Glückswandels an, und gleich im Anfange gibt ſie eine ausführliche allegoriſche Erzählung ihres eigenen Lebens. Nach dem Tode ihres Gatten wurde ſie in einen Mann verwandelt, d. h. ſie mußte ſelbſtändig für ihre Familie ſorgen und verzichtete auf alle Huldigungen der Männerwelt. Dann ſchildert ſie das teils mit allegoriſchen Geſtalten, teils mit hiſtoriſchen Perſonen bevölkerte Schloß der Fortuna und die in dem Saale des Schloſſes angebrachten, die Wiſſenſchaften allegoriſch darſtellenden Wandgemälde. Endlich folgt der erwähnte Abriß der alten Geſchichte.

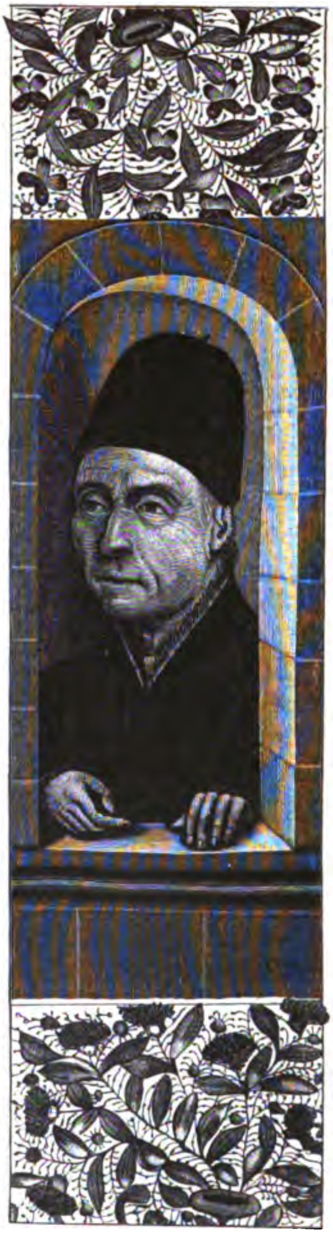
Nur ein Abſchnitt dieſes Werkes iſt in Proſa abgefaßt, weil die Dichterin an einem Fieber erkrankt war und zur poetiſchen Ausgeſtaltung ihrer Gedanken nicht die Kraft beſaß. Die „Viſion“ (Vision, 1405) dagegen iſt ganz in Proſa geſchrieben.

Das erſte Buch, welches das Chaos als ein ungeheures Ungetüm ſchildert, das von Imaginacion (Phantaſie) gefüttert wird und die Dichterin verſchluckt, behandelt eine Reihe verſchiedenartiger Fragen ſelbſt in chaotiſcher Buntheit. Das zweite ſchildert die Wirkungen der öffentlichen Meinung (Oppinion) erſt in der Univerſität Paris, dann in der übrigen Welt. Im dritten klagt die Dichterin ihre Leiden der Philoſophie und erhält von dieſer Tröſtung und weiſe Regeln.

Von Chriſtinens übrigen Proſawerken ſeien außer der ſchon erwähnten Lebensbeſchreibung Karls V. die auf Frontin und Vegetius (in Vingnais Überſetzung) beruhenden „Faits d'armes et de chevalerie“ (Thaten der Waffen und des Rittertums) erwähnt, die freilich zuweilen den weiblichen Autor verraten. Politiſchen Inhalts ſind ein Brief an die Königin Iſabella (1405), die hauptſächlich an den Herzog von Berri gerichteten „Lamentations sur les maux de la guerre civile“ (Klagen über die Leiden des Bürgerkriegs, 1410) und das dem bald nachher verſtorbenen Dauphin gewidmete „Livre de la paix“ (Buch vom Frieden, 1413), worin die Dichterin ein ariſtokratiſches Regiment befürwortet, die Ausſchreitungen der Demokratie verdammt, jedoch den Regenten Milde empfiehlt. In allen dieſen Schriften beklagt Chriſtine, deren Werke im 15. und 16. Jahrhundert wiederholt gedruckt wurden, die innere Zerriſſenheit Frankreichs und beſchwört die maßgebenden Perſonen eindringlich, dem unglücklichen Lande den Frieden endlich wiederzugeben.

Ein Bundesgenoſſe Chriſtinens in der Verteidigung der Frauen war Martin Le Franc (ſ. die Abbildung, S. 251), geboren um 1410 in der Grafſchaft Aumale. Er war ſeit 1442 Prévôt (richterlicher Beamter) der Kirche von Lauſanne und ſtarb 1461 in Rom als reichdotierter päpſtlicher Protonotar. Sein „Champion des dames“ (Vorkämpfer der Damen) iſt in achtzeiligen dreireimigen Strophen, der beliebteſten Balladenſtrophe des 14. und 15. Jahrhunderts, gedichtet und wurde 1442 dem galanten Philipp dem Guten gewidmet. Den größten Teil der 24,000 Verſe umfaßt der Disput, in welchem der Champion des dames, Franc Vouloir (Edler Wille), den Feind der Frauen, Malebouche (Verleumdung), glänzend beſiegt. Zahlreiche Erzählungen aus Geſchichte und Sage ſind eingeflochten. Obwohl Martin Dantes „Hölle“ kennt, hat er doch nicht gelernt, die blutloſen Abſtraktionen durch lebendige, plaſtiſche Geſtalten zu erſetzen. Er iſt indeſſen ein Mann von objektivem Denken, ein Gegner des Hexenglaubens und der Sterndeuterei, mutig genug, um auch Hochſtehenden die Wahrheit zu ſagen, dabei ein Anhänger von Kirchenreformen. Er wohnte dem Baſeler Konzile bis zuletzt bei und verteidigte es gegen die päpſtlichen Angriffe. Bei all ſeiner patriotiſchen Geſinnung erhebt er ſich doch auf einen kosmopolitiſchen Standpunkt.

Hinter der begabten Chriſtine bleiben die meiſten Schriftſteller des burgundiſchen Kreiſes zurück und müſſen ſich daher hier mit einer kurzen Erwähnung begnügen. Ältere Versromane wurden dem Zeitgeſchmack entſprechend von **Jean Wauquelin**, der in Mons lebte (geſt. 1452), in Proſa umgegoſſen, ſo der „Girard de Roussillon“ (1447, vgl. S. 244) und die „Belle Hélène“ (Schöne Helena, 1448). Angezogen durch Philipps Gattin Iſabella von Portugal, war der Portugieſe **Vasque de Lucene** an den burgundiſchen Hof gekommen. Für Karl den Kühnen, der ſich Alexander den Großen zum Vorbild erwählt hatte, übertrug er 1466 den „Alexander“ des Curtius Rufus und 1470 die „Cyropädie“ des Xenophon (nach der lateiniſchen Überſetzung des Poggio), ſpäter (1485) für Karl VIII. Cäſar.


Martin Le Franc. Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Arſenalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 250.

Als Hauptvertreter des volltönenden Stils der burgundiſchen Schule am Hofe Philipps und Karls ſind **Georges Chaſtellain** (geſt. 1474), **Molinet** (geſt. 1507) und **Olivier de la Marche** anzuſehen. Der erſte, der aus der Familie der Tollin, der Burggrafen von Aelſt, ſtammte und daher franzöſiſch Chaſtellain (d. h. Burggraf) hieß, wird von den Zeitgenoſſen gewöhnlich ſchlechtweg Georges genannt. Nach längerem Aufenthalt in Frankreich, wo er in Karl von Orléans einen Freund und Gönner fand, reiſte er in Italien, Spanien und England umher, was ihm den Beinamen des Abenteurers (l'Adventureux) eintrug. 1445 trat er in den Dienſt Philipps, der ihn öfter mit diplomatiſchen Miſſionen betraute und etwa 1455 zum indiciaire, d. h. Hiſtoriographen, ernannte. Als ſolcher ſchrieb er eine Chronik, die bis 1474 reicht, in dem uns erhaltenen Texte aber ſtarke Lücken aufweiſt. Seine Gedichte zeigen den prunkenden, ſchwerfälligen, mit Allegorien verbrämten Stil der Zeit. **Jean Molinet** nennt ſich ſelbſt einen Schüler Chaſtellains, deſſen Chronik er fortſetzte (1474—1504). Er hat den Roſenroman in Proſa aufgelöſt mit moraliſchen Auslegungen und eine Poetik verfaßt, die vom Zeitgeſchmack beherrſcht iſt. Auch hat er ſelbſt als Dichter, wenn man ihn ſo nennen kann, die Reimkünſteleien und geſchraubten Wortſpiele auf die Spitze getrieben.

In ſeinem Gebet an die heilige Anna (Oraison de sainte Anne) ſagt er:

„Ton nom est Anne, et en Latin Anna.
Dieu tout-puissant, qui justement t'anna,
Veult qu'a l'anne tu soies comparee:
Quatre quartiers une tres-juste anne a,
Quatre lettres en ton nom amena.“ u. ſ. w.

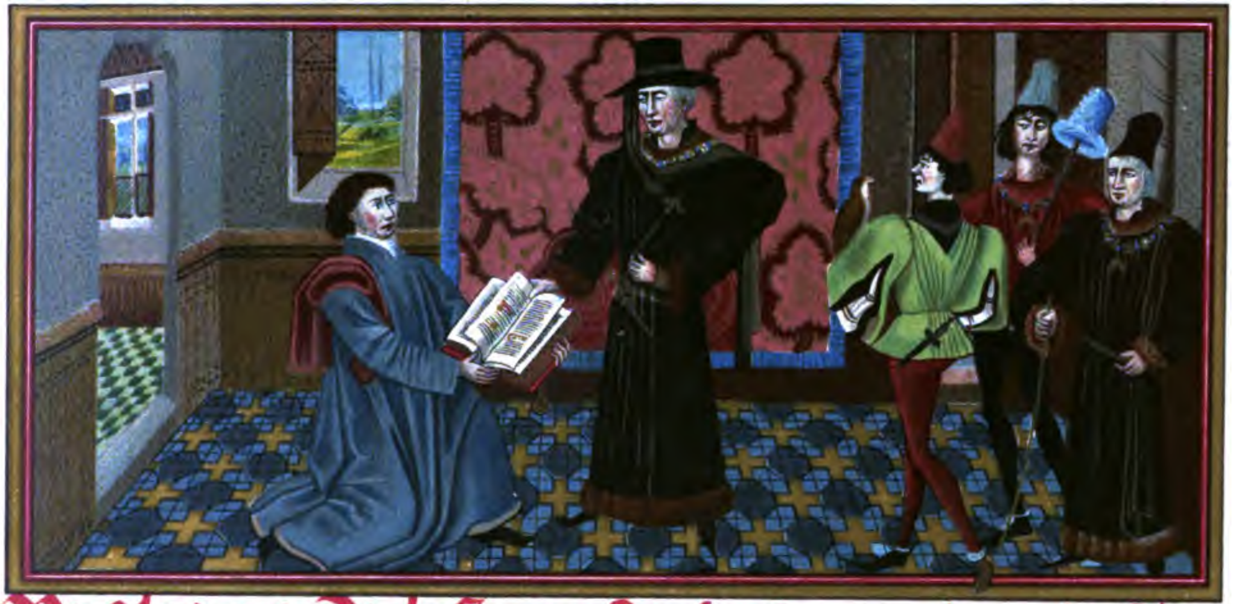
„Dein Name iſt Anne und auf Lateiniſch Anna. Der allmächtige Gott, der dir das rechte Maß gab, will, daß du der Elle (anne, jetzt aune) gleichſt: vier Viertel hat eine richtige Elle, vier Buchſtaben vereinigte er in deinem Namen.“

Olivier de la Marche (geb. 1425 zu Villegaudin in Burgund) ſtammte aus einer adligen Familie und kam als Page an den Hof Philipps des Guten. Dort rückte er bald zu höheren Würden auf und trat noch vor der Thronbeſteigung Karls des Kühnen in deſſen Dienſt. Auch während der Regierung Karls erfreute er ſich als deſſen Kammerherr ſowie als Kapitän der Garde des Vertrauens ſeines Herzogs und wurde mehrfach mit wichtigen diplomatiſchen Sendungen nach England und Frankreich betraut. Außerdem hatte er bei den glänzenden Hoffeſten mit Chaſtellain die dramatiſchen Aufführungen zu leiten. An dem Tage von Nancy, an welchem den übermütigen Herzog ſein Schickſal ereilte, wurde Olivier von den Schweizern gefangen und nur gegen hohes Löſegeld freigegeben. Er widmete ſeine Dienſte von nun an Maria von Burgund und Kaiſer Maximilian, bis er ſich endlich nach Mecheln zurückzog. Geſtorben iſt er im Jahre 1502 in Brüſſel.

Die Treue gegen das burgundiſche Herrſcherhaus geht als Grundton durch Oliviers ſämtliche Schriften. Ohne die glänzenden Gaben eines Commynes (vgl. S. 253) zu beſitzen, und ohne ſich wie dieſer über die Anſchauungen ſeiner Zeit zu erheben, hat er doch dieſen anſprechenden Charakterzug unwandelbarer Treue vor ſeinem berühmteren Kunſtgenoſſen voraus. Seine Schilderungen von Turnieren, Waffengängen (pas d'armes) und Feſten, wobei er ſo gern verweilt, verſetzen uns lebhaft in jene Zeit der verſchwenderiſchen Pracht, der ſchwerfälligen Eleganz und jener Miſchung von Allegorie und Realiſtik, die uns heute ſo wunderlich vorkommt. Wie die Poeſie damals nur eine ſeltſam verſchnörkelte Proſa war, ſo hatte auch das Rittertum nur noch ſeine äußeren Formen bewahrt, ſeine innere Bedeutung dagegen längſt eingebüßt, wie die Vernichtung des ſtolzen Herzogs durch die tapferen Schweizer jedem vor Augen führte. Das 1470 verfaßte erſte Buch von Oliviers Memoiren behandelt die Zeit von 1435—67. Das zweite iſt nur eine Aneinanderreihung zuſammenhangloſer Notizen, wie ſie Olivier während der Regierung Karls des Kühnen in ſein Tagebuch eingetragen hatte, noch dazu in Bezug auf Namen und Daten nicht immer ganz zuverläſſig. Er übergeht einiges mit Stillſchweigen, was nicht zum Vorteile ſeines Herzogs geweſen wäre, fälſcht jedoch ſonſt nie die hiſtoriſche Wahrheit zu gunſten ſeines Herrn. Für unſere Kenntnis des burgundiſchen Heerweſens iſt er die beſte Quelle.

Nachträglich widmete er um 1490 ſeine Memoiren dem jugendlichen Philipp dem Schönen, deſſen Erziehung ihm anvertraut worden war. Ferner richtete er 1491 eine politiſche Schrift an Kaiſer Maximilian und begrüßte noch 1501 den ſpäteren Kaiſer Karl V. in einer Dichtung, in der ſieben gabenſpendende Feen auftreten. Das wichtigſte ſeiner poetiſchen Werke iſt aber der „Chevalier délibéré“ (Der beſonnene Ritter, 1483), ein Lehrgedicht, das in allegoriſcher Einkleidung in 248 Strophen Betrachtungen über das Alter und den Tod anſtellt. Olivier läßt hier zahlreiche Perſonen, die er gekannt, und die der Tod hinweggerafft hatte, auftreten, darunter die Herzöge Philipp und Karl, deren er mit großer Dankbarkeit gedenkt. Dante ſcheint er nicht gekannt zu haben.

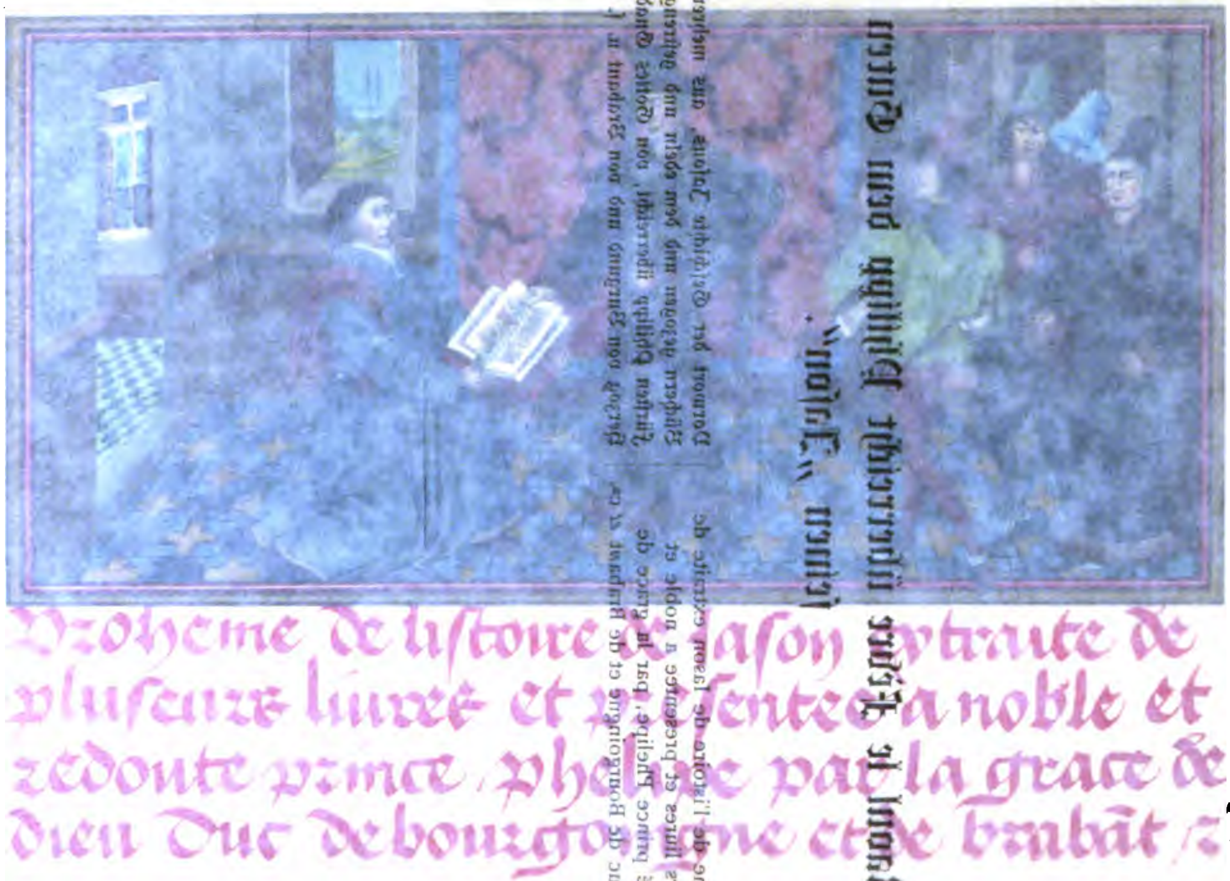
Auch der bedeutendſte franzöſiſche Proſaiker des 15. Jahrhunderts gehörte dem burgundiſchen Kreiſe an: **Antoine de la Sale**, der ſeinen Stil an den italieniſchen Novelliſten gebildet hatte, dem aber die Gabe feiner Lebensbeobachtung und humorvoller Friſche ſchon von Haus aus eigen geweſen ſein muß. Er wurde 1388 in der Provence (wahrſcheinlich in der Nähe von Arles) geboren, wohin italieniſcher Einfluß ja in ganz Frankreich am leichteſten bringen konnte, und ſpäter reiſte er ſelbſt zweimal nach Rom. Als Erzieher Jeans von Anjou, des älteſten Sohnes König Renés von der Provence, widmete er ſeine erſte Schrift ſeinem hohen Zögling: „La Salade“ (Bedeutung unſicher, Salat oder Pickelhaube?; zwiſchen 1437 und 1442). Im



Prohème de liſtoire de Jaſon extraite de
pluſieurs liures et preſentee a noble et
redoute prince Phelipe par la grace de
dieu duc de bourgongne et de brabāt /ꝛc

[illegible] seinen „Jason“

Raoul le Fèvre überreicht Philipp dem Guten seinen „Jason“.



Prohême de listoire de iason extraite de
pluſeurs liures et preſentee a noble et
redoute prince phelippe par la grace de
dieu duc de bourgoingne et de brabāt &c.

Raoul Le Fevre überreicht Philipp dem G[illegible]

[illegible]

Jahre 1448 wurde er vom Connétable Ludwig von Luxemburg, Grafen von St. Pol, als Erzieher ſeiner drei Söhne angeſtellt und widmete dem neuen Herrn das Werk „La Sale" (Der Saal, zugleich Anſpielung an den Namen des Verfaſſers), das er 1451 auf dem Schloſſe Le Chaſteller an der Oiſe vollendete, und in dem ſich bereits ein Abſchnitt über die Freuden der Ehe findet, wahrſcheinlich der erſte Entwurf der „Fünfzehn Ehefreuden". Im Jahre 1458 trat La Sale in den Hofdienſt Philipps des Guten, der ihn etwas ſpäter in Genappe bei Brüſſel, wo ſich Ludwig (ſpäter XI.) 1457—61 in einem auserleſenen Kreis aufhielt, zu ſeinem premier maistre d'hostel (erſten Haushofmeiſter) ernannte. Hier vollendete der Dichter 1459 den Roman „Le Petit Jehan de Saintré" (Der kleine Jehan de Saintré), den er ebenfalls Jean von Anjou widmete.

Der Held war eine hiſtoriſche Perſon (geſt. 1368) und, wie uns Froiſſart erzählt, 1356 bei Poitiers mit König Johann in die Gefangenſchaft der Engländer geraten. Das Werk ſoll einen Spiegel des ritterlichen Lebens abgeben. Die hiſtoriſchen Verhältniſſe ſind darin mit großer Freiheit behandelt. Die vom Helden verehrte Dame hat eine Liebſchaft mit dem Abt eines Kloſters, wodurch jener lächerlich erſcheint.

In dem Kreiſe zu Genappe ſind auch die ſchlüpfrigen, aber gewandt erzählten „Cent nouvelles nouvelles" (Hundert neue Novellen) entſtanden, eine in der Darſtellung dem „Decamerone" nachgeahmte, im Stoff von ihm unabhängige Novellenſammlung, die indeſſen einiges aus Poggio und Sacchetti geſchöpft hat. Als Erzähler treten darin auf Monseigneur, d. h. Philipp der Gute, dem das Werk gewidmet wurde, der Herzog (der ſpätere Karl der Kühne), der Dauphin Ludwig (XI.), Jacques von Luxemburg und La Sale ſelbſt. Daß letzterer der Verfaſſer iſt, darf für ſicher gelten. Er ſchloß das Werk nach 1461 ab und ſcheint noch 1464 gelebt zu haben.

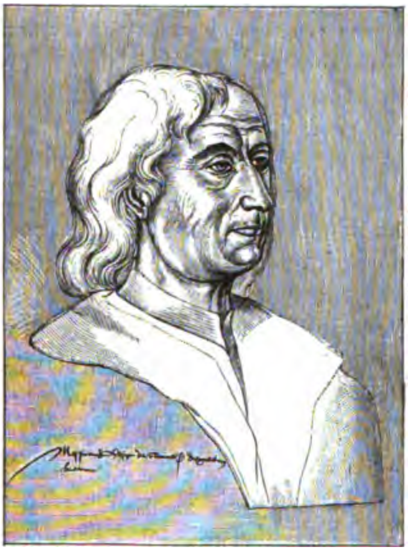
Eine wahre Perle köſtlichen Humors ſind ſeine „Fünfzehn Ehefreuden" (Les Quinze joyes de mariage), wohl die beſte Satire auf die Ehe, die je geſchrieben worden iſt. Der Verfaſſer redet von ſich nur in dunkeln Andeutungen, doch ſcheint das angehängte Rätſel den Namen La Sale zu enthalten. Die fünfzehn Auftritte aus dem ehelichen Leben, die hier anſchaulich geſchildert werden, enthalten ſo viele allgemein menſchliche Züge, daß die Schrift zu den wenigen Büchern zu zählen iſt, die nie veralten werden. „Und ſo ſitzt der Arme nun in der Fiſchreuſe, wird ewig darin ſchmachten und ſeine Tage elendiglich beſchließen", lautet der Refrain, der am Schluß einer jeden „Freude" wiederkehrt. Das Werk muß vor den „Cent nouvelles nouvelles" verfaßt worden ſein, denn es wird in dieſen bereits citiert.

Einen „Recueil des Histoires de Troie" (Sammlung der Geſchichten von Troja) ſchrieb 1464 Philipps Kaplan Raoul Le Fèvre mit Benutzung von Boccaccios „Genealogia deorum" ſowie des lateiniſchen Trojaromans von Guido von Colonna (vgl. S. 125). Dieſes Werk wurde auf Veranlaſſung Margaretens, der Gattin Karls des Kühnen, von Colard Manſion gedruckt und iſt eins der älteſten gedruckten Bücher in franzöſiſcher Sprache (ſ. die Tafel „Die beiden älteſten franzöſiſchen Drucke" bei S. 248). Die engliſche Überſetzung, die unter dem Titel „Recuyell of the histories of Troy" (Köln 1474) erſchien, iſt das erſte in engliſcher Sprache gedruckte Buch. Raoul verfaßte mit Beziehung auf den 1429 geſtifteten Orden vom goldenen Vlies auch einen „Jaſon", den wir im Text von Raouls Hand beſitzen (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Raoul le Fèvre überreicht Philipp dem Guten ſeinen ‚Jaſon'").

Der hier erwähnte Druck des „Recueil", gegen 1477 in Brügge von Colard Manſion gedruckt und verlegt, iſt nur um wenige Jahre jünger als der älteſte Druck in franzöſiſcher Sprache überhaupt. Dieſer, der „Jardin de dévotion" (Garten der Frömmigkeit, ſ. die Tafel) wird von Manſion ausdrücklich der erſte Druck ſeiner Preſſe genannt. Das älteſte franzöſiſche Buch, das in Frankreich ſelbſt erſchien, iſt entweder das Neue Teſtament (Lyon, ohne Jahr bei R. Buyer) oder die Chronik von Saint-Denis (vgl. S 226, Paris, 15. Januar 1477, bei

P. Bonhomme). Nur wenige Jahrzehnte vergingen, und die alte Schreibſtube des Mittelalters war außer Betrieb geſetzt. Die neue Kunſt, die das „Buch" auch dem Unbemittelten zugänglich machte, ſtrahlte das Licht der Bildung in die fernſten Winkel hinein und förderte, erleichterte, beflügelte den Gedankenaustauſch in einer Weiſe, wie es ſich das Mittelalter nicht hatte träumen laſſen.

Auch **Philippe de Commynes** (ſ. untenſtehende Abbildung) hat ſeinen Ausgang vom burgundiſchen Hofe genommen, um freilich erſt an dem franzöſiſchen zu ſeiner vollen Bedeutung zu gelangen. Er wurde etwa 1443 auf dem Schloſſe Commynes geboren und mußte, faſt mittellos, auf eine Ausbildung in den klaſſiſchen Sprachen verzichten; dagegen lernte er Vlämiſch, Spaniſch und Deutſch. Er trat 1464 als Rat und Kammerherr in den Dienſt Karls des Kühnen, deſſen heftige Natur ihm jedoch wenig zuſagte: einſt ſchlug ihm der Herzog aus geringfügigem Anlaß ſogar einen Stiefel ins Geſicht. Commynes trat daher mit dem franzöſiſchen König, Ludwig XI., in Verbindung, deſſen zielbewußte Politik in ihm Bewunderung erweckte. Er verließ in der Nacht vom 7. auf den 8. Auguſt 1472 heimlich ſeinen Herzog und wurde nun Rat und Kammerherr bei Ludwig und von dieſem mit dem Fürſtentume Talmont beſchenkt. Dazu heiratete er 1473 die reiche Erbin Helene de Chambes, die Herrin von Argenton-Château. Der energiſche, aber gewiſſenloſe Ludwig und ſein ſchlauer Rat verſtanden ſich aufs beſte: Ludwig ehrte Commynes mit ſeinem vollen Vertrauen, ließ ihn mit ſich im ſelben Zimmer ſchlafen und betraute ihn mit wichtigen diplomatiſchen Miſſionen. Nach Ludwigs Tode jedoch, als er während der Minderjährigkeit Karls VIII. Mitglied des Regentſchaftsrates war, ſtiftete Commynes einen Aufſtand gegen Anna von Beaujeu, die Schweſter des Königs, an und wurde deshalb vom Hofe verbannt. Zwei Jahre darauf kehrte er zurück, mußte jedoch, als er ſich aufs neue an Intriguen beteiligte (1486), in Loches acht Monate in einem eiſernen Käfig verbringen und dann noch über ein Jahr in der Conciergerie du Palais (Gefängnis des Juſtizpalaſtes) am Seineufer in Paris gefangen ſitzen. Dort hat er an ſeinen berühmten Memoiren gearbeitet, deren erſte ſechs Bücher er 1488—94 abfaßte. Der Prozeß, der gegen ihn eröffnet wurde, endete 1489 mit ſeiner Verbannung auf zehn Jahre. Er begab ſich wahrſcheinlich auf das ſeiner Frau gehörige Schloß Montſoreau, und Karl VIII. nahm ihn 1491 in Gnaden auf und entſchädigte ihn für die erlittene Unbill. Während des Feldzuges nach Italien weilte Commynes als Geſandter in Venedig, hatte indes dort ſchlechten Erfolg. Nach des Königs Tode fand er bei Ludwig XII. nicht den gehofften Einfluß und zog ſich 1506 auf ſein Landgut nach Argenton zurück, wo er ſeine Memoiren vollendete — Buch 7 und 8 umfaſſen die Feldzüge in Italien 1494/95 —, die aber erſt nach ſeinem Tode im Druck erſchienen (1525). Er ſtarb am 18. Oktober 1511.



Philippe de Commynes. Nach dem Bild in der Bibliothek zu Arras. Unter dem Bilde ſteht: Messire Philippe de Commines seigneur d'Argenton historien.

Commynes iſt vielleicht gerade durch den Mangel an gelehrter Bildung vor den Schwächen der rhetoriſchen Schule bewahrt geblieben. Wie in Stil und Ausdruck, ſo ſcheint er auch in

Auffaſſung und Gedanken ſeiner Zeit weit voraus geeilt zu ſein. Er ſchildert in ſeinen Memoiren die Jahre 1464—83 und 1484—98, erzählt aber nicht, wie die früheren Chroniſten, nur die nackten Thatſachen, ſondern legt die geheimen Triebkräfte bloß, die in den handelnden Perſonen wirkſam waren. Dabei zeigt er ſich als feinen Beobachter ſeeliſcher Regungen und trefflichen Menſchenkenner. Nicht mit Unrecht hat man ihn einen Vorläufer Machiavellis genannt, deſſen kalter Egoismus ſchon bei ihm zu Tage tritt. Religion und Moral ſollen zwar Geltung haben, aber nur, wo dies direkten Nutzen gewährt. Commynes iſt der erſte in Frankreich, der, wie ſpäter Montesquieu, die Repräſentativverfaſſung Englands als Muſter hinſtellt, von dem Könige verlangt, daß er den Landtag alle zwei Jahre einberufe und keine Steuer ohne die Bewilligung der Stände ausſchreibe. Er wünſcht ein ariſtokratiſches Regiment, aber keine Bedrückung des niederen Volkes. Er verabſcheut den Krieg, der dem Bürger ſo vielen Schaden zufügt. Die Politik, die er lehrt, iſt eine rein praktiſche, und ſie braucht auch unlautere Mittel nicht zu verſchmähen. Von dem burgundiſchen Bombaſt, der ſcholaſtiſchen Verquickung von Theologie und Geſchichte, der naiven Auffaſſung des Mittelalters iſt er gleich weit entfernt: er iſt mit einem Worte der erſte wahrhaft moderne Geſchichtſchreiber Frankreichs.

3. Die Dichtung des 15. Jahrhunderts im Königreich Frankreich.

Die Gleichgültigkeit der früheren Könige Frankreichs gegen die nationale Litteratur war zum Teil wett gemacht worden durch die gelehrten Intereſſen Karls V. Jetzt aber fand ſich ſogar ein franzöſiſcher Prinz, der nicht nur einen Kreis hervorragender Schriftſteller um ſich verſammelte, ſondern ſich ſelbſt als einer der begabteſten Dichter ſeiner Zeit bethätigte, Karl von Orléans, Karls V. Enkel (ſ. die Abbildung, S. 257). Karl war der Sohn des ſchönen, aber ſittenloſen Louis von Orléans, der als Gönner der Wiſſenſchaften und Künſte bekannt iſt, auch ſelbſt einige Balladen gedichtet hat, und der Mailänderin Valentine Visconti (geb. 1370 oder 1371, geſt. 1408), der Tochter des Gian Galeazzo Visconti, die durch ihre Vermählung mit Louis (1389) zuerſt den italieniſchen Geſchmack nach Frankreich brachte. Karl wurde am 26. Mai 1390 in Paris geboren und im Schloſſe Blois erzogen; auch die lateiniſche Sprache gehörte zum Bereich ſeiner Studien. Ein harter Schlag traf ihn am 23. November 1407, als ſein Vater auf Anſtiften Johanns von Burgund ermordet wurde. Der Gram darüber brach ſeiner Mutter ſchon im folgenden Jahre das Herz. In der unglücklichen Schlacht bei Azincourt (1415) führte Karl mit dem Herzoge von Bourbon das franzöſiſche Heer. Er wurde unter der Vorhut für tot auf dem Schlachtfelde gelaſſen und von den Engländern aufgegriffen. Seine Gefangenſchaft an verſchiedenen Orten Englands hat nicht weniger als fünfundzwanzig Jahre gedauert, und ebenſo lange hat er ſpäter ſeine Befreiung (3. November 1440) überlebt.

Seine Gedichte zerfallen — eine Einteilung, die ſich ſchon in den Handſchriften findet — in zwei Gruppen: in die in England verfaßten, von denen auch eine größere Anzahl ins Engliſche überſetzt worden iſt, und in die, welche nach Karls Rückkehr in Frankreich entſtanden.

In der erſten Gruppe, dem „Poëme de la Prison“ (Gedicht vom Gefängnis), ſtellt ſich die Allegorie des „Roſenromans“ (vgl. S. 209) wieder ein, um Frau Schönheit (dame Beauté) zu verherrlichen. Mit dieſer iſt ohne Zweifel Karls zweite Gemahlin, Bonne d'Armagnac (geſtorben 1416), gemeint, denn nur ſie kann unter der edlen Prinzeſſin verſtanden werden, deren Erkrankung ihn mit Beſorgnis, deren Tod ihn mit tiefer Trauer erfüllt. Gibt auch die Unbeſtimmtheit des allegoriſchen Ausdrucks der ganzen Darſtellung etwas Farbloſes, ſo iſt doch ein Hauch von Zartheit und Anmut von dem Dichter des

„Roſenromans" auf den fürſtlichen Lyriker übergegangen und ſtrahlt, wie von einem italieniſchen Glanze verklärt, aus ſeinen Liedern. In einigen Gedichten hat die Sehnſucht des Verbannten nach dem Heimatlande rührenden Ausdruck gefunden.

Nicht nur mannigfaltiger, ſondern auch duftiger und friſcher iſt die zweite Gruppe, die einige hundert Balladen und Rondeaux umfaßt. Die Liebe ſteht auch hier im Vordergrunde, doch werden daneben andere Themen behandelt. Mehrfach hat Karl ſeinen Gedichten die Form von Urkunden gegeben, und auch ſeine Metaphern entlehnt er gern dem Kanzleiweſen. In manchen Gedichten flicht er regelmäßig wiederkehrende lateiniſche Brocken ein; andere ſind ganz lateiniſch. In dieſer Hinſicht hat er großen Einfluß auf die Dichter der Folgezeit geübt (Coquillart, Martial d'Auvergne). Seine Vergleiche ſind nicht immer geſchmackvoll: in einer Ballade z. B. verſichert er der Geliebten, ihr Herz, das ſie ihm anvertraute, in ein Umſchlagtuch der Wonne eingewickelt und zu größerer Sicherheit in den Schrein ſeiner Erinnerung gelegt zu haben.

Daß ſich unter Karls Gedichten auch einzelne recht originelle finden, möge folgende Überſetzung zeigen:

Dame, die viel zu wiſſen glaubt
(Wobei Ihr doch gar wenig wißt),
Die Männer des Verſtands beraubt
Mit ſchmeichleriſcher Weiberliſt,
Ja wer Euch traute, raſch gefangen
Würd' er in Euern Schlingen ſein!
Noch konntet Ihr mich nicht erlangen,
Noch fingt den Vogel Ihr nicht ein.

Denkt Ihr, ich merke nichts davon,
Wenn ſpöttiſch Euer Auge blickt?
Zeig' ich's auch nicht, ich ſeh' es ſchon,
Und darum rat' ich Euch: geſchickt
Laßt andre zappeln, andre bangen —
Was mich betrifft, ſo merket fein:
Noch konntet Ihr mich nicht erlangen,
Noch fingt den Vogel Ihr nicht ein.

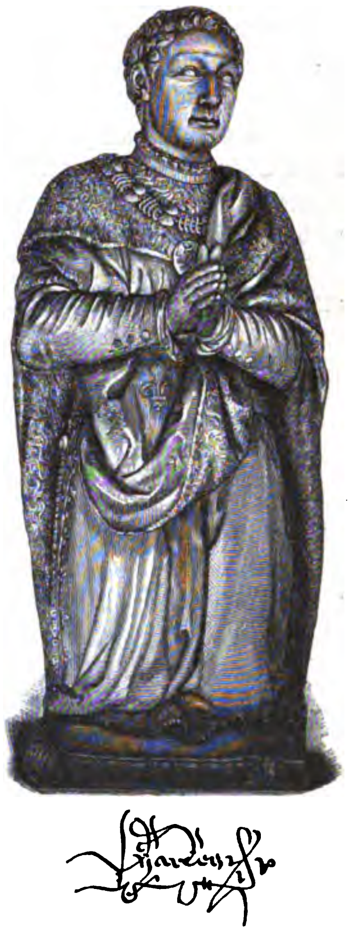
Und wenn Ihr dennoch ſo verfahrt,
Daß Ihr mir Netze ſtellt mit Trug —
Ich kenne ſattſam Eure Art,
An falſchen Schlichen reich genug.
Durchſchaut iſt Euer lockend Prangen!
Ergötzt Euch fort an ſolchem Schein!
Noch konntet Ihr mich nicht erlangen,
Noch fingt den Vogel Ihr nicht ein!

Karl hatte an ſeinem Hofe zu Blois einen Kreis vereinigt, in dem eine lebhafte Thätigkeit herrſchte. Dieſe ſuchte der Herzog durch poetiſche Wettbewerbe, die er anregte, noch zu ſteigern, und ſo haben wir mehrere Gedichtreihen, die von ihm vorgeſchriebene Refrains benutzen und ihre Gedanken weiter ausgeſtalten. Auch Karls Gemahlin nahm an dieſen poetiſchen Übungen teil, ferner König René, Philipp von Burgund, Jean von Bourbon, Karls Schwiegerſohn, der Herzog von Alençon, der Graf von Nevers, Olivier de la Marche, Philipp Pot, Bloſſeville, Meſchinot, Robertet, Baude und der genialſte Dichter jener Zeit, François Villon.

Dieſer **François Villon**, der hier neben dem edeln Fürſten Karl von Orléans ſteht, ihn an Urſprünglichkeit und poetiſcher Begabung weit überragend, war ein verkommenes Subjekt, eine Art Nachzügler der fahrenden Schüler des Mittelalters. Er war 1431 geboren, und zwar in Paris, wenn wir der Grabſchrift glauben dürfen, die er, zum Galgen verurteilt, ſich ſelber gedichtet haben ſoll:

Ich bin der Franz, ſo leid mir's thut,
Dazu ein echt Pariſer Blut.
Ein Ruck nur fehlt, ein Ruck am Strick,
So weiß mein G'nick, wie ſchwer mein Rück'.

Vielleicht hieß er François de Montcorbier; doch klingt der Name zu ominös — von Rabenberg —, um nicht verdächtig zu erſcheinen. Villon nannte er ſich nach Guillaume de Villon, einem wohlhabenden Prieſter in Paris, der ſich ſeiner angenommen und ihn erzogen hatte. Er ſtudierte in Paris und erlangte akademiſche Würden. Eine Wendung in ſeinem Leben trat 1455 ein: er hatte das Unglück, einen Prieſter, der ihn mit blanker Waffe angegriffen und verletzt hatte, durch einen Stich lebensgefährlich zu verwunden, und wurde zum Tode verurteilt. Damals dichtete er außer der erwähnten Grabſchrift auch die „Ballade der Gehenkten" (Ballade des penduz), doch appellierte er und erreichte, daß die Todesſtrafe in Verbannung aus Frankreich umgewandelt wurde. Die Freude hierüber gab ihm zwei Balladen ein, deren eine er dem Gerichtshofe, die andere dem Gefängnisvorſteher widmete. Er verließ jedoch die Gegend von Paris nicht, ſondern hielt ſich teils bei einem Barbier in Bourg-la-Reine, teils bei einer Äbtiſſin von Port-royal auf, die wegen ihres anſtößigen Lebenswandels ſpäter abgeſetzt wurde.



Karl von Orléans. Nach dem Grabmal des Herzogs in der Kirche von Saint-Denis. Die Unterſchrift nach einer Urkunde vom 25. Juli 1460. Vgl. Text, S. 255.

Bald ſollte Villon noch tiefer ſinken. Zu ſeinem Umgange gehörten die Mitglieder einer Diebesbande, die uns unter dem Namen der Coquillarts oder der compagnons de la Coquille zuerſt in Dijoner Gerichtsakten vom Jahre 1455 begegnen. Villons Freunde waren beſonders ein verkommener Adliger, Regnier de Montigny, und der Sohn eines Schloſſers, Colin de Cayeulx, der im Aufbrechen von Schlöſſern Virtuos war.

Im Dezember 1456 hatte Villon das Unglück, von einer Dame (Catherine de Vauſſelles), an deren Liebe er geglaubt hatte, verraten und von einem bevorzugten Liebhaber oder vielleicht auch von ihrem Gatten, fürchterlich zugerichtet zu werden. Er verabſchiedete ſich von ſeinen Freunden und Feinden in den vierzig Huitains (Achtzeilen) des „Petit Testament" (Kleines Teſtament) und begab ſich zunächſt nach Angers, wo ein Oheim von ihm Geiſtlicher war. Einige Tage aber, bevor er Paris verließ, wurde in der Kapelle des Collège de Navarre ein frecher Raub ausgeführt: es wurde die hinter Schloß und Riegel befindliche Summe von 500 Goldthalern geſtohlen. Erſt im Mai des folgenden Jahres kam man den Dieben auf die Spur und ſtellte feſt, daß Colin de Cayeulx, Guy Tabarie und Villon darunter geweſen waren. Die Verhafteten ſagten aus, Villon ſei nur deshalb nach Angers gegangen, um die Wohnung eines alten Herrn auszukundſchaften, der eine größere Summe bar Geld beſaß. In Paris ſelbſt war der Einbruch im Collège de Navarre keineswegs der einzige geweſen: während einer von der Bande einen würdigen Auguſtiner zur Kirche führte, um ſich von ihm eine Meſſe leſen zu laſſen, raubten die anderen am hellen Tage in der Wohnung des Prieſters deſſen Barſchaft, und ein Kirchenraub war nur deshalb mißlungen, weil das Bellen eines Hundes die Einbrecher verſcheucht hatte.

Villon hielt ſich die nächſten Jahre von Paris fern. Er beſuchte 1457 Karl von Orléans, hat ſich auch an dem vom Herzog ausgeſchriebenen poetiſchen Wettſtreit über das Thema „Je meurs de seuf auprès de la fontaine" (Ich ſterbe an Durſt im Angeſicht der Quelle) beteiligt und die Geburt einer Tochter Karls durch ein Gedicht begrüßt. Dann durchzog er Berri und Bourbonnais — hier richtete er eine poetiſche Bittſchrift an Jean II. von Bourbon — und gelangte bis nach Rouſſillon in der Dauphiné. Den Sommer 1461 verbrachte er zu Meung im Gefängniſſe des Biſchofs von Orléans bei Waſſer und Brot und verfaßte dort mehrere Gedichte. Erſt im Oktober gab ihm beim Regierungsantritt Ludwigs XI. die allgemeine Amneſtie die Freiheit zurück. Weshalb er dieſe Strafe verbüßen mußte, wiſſen wir nicht. In demſelben Jahre verfaßte er auch, dreißig Jahre alt, ſein „Grand Testament" (Großes Teſtament), worin er ſein erſtes, uns nicht erhaltenes Gedicht nennt, das ſich auf Studentenkrawalle in Paris bezog und nach einem oft von den Studenten umtanzten, von ihnen mit obſcönem Namen belegten Stein auf dem Mont Sainte Geneviève benannt war. Im Jahre 1463 bei einer Meſſeraffaire geſchieht ſeiner zum letztenmal Erwähnung, indem er auf zehn Jahre aus Paris verbannt wird; ſeine ferneren Schickſale ſind unbekannt.

Der poetiſche Nachlaß Villons iſt gering: außer den beiden „Teſtamenten" liegt nur etwas mehr als ein Dutzend kleinerer Gedichte, meiſt Balladen, vor.

In dem „Petit Testament", ſo nannten es ſeine Genoſſen, während er ſelbſt es „Lays" (d. h. legs, Vermächtniſſe) getauft hatte, ſetzt der Student Villon ſeinen Freunden und Feinden allerlei ſcherzhafte Legate aus: dem maistre Guillaume Villon ſein Zelt; der Geliebten, die ihn ſo rauh verjagte, ſein gebrochenes Herz; dem einen ſein Schwert, das er freilich zur Bezahlung einer Zeche bei einem Wirte verſetzt hat; einem anderen ſeine Hoſen, um daraus ſeiner Geliebten einen Kopfputz zu machen; wieder einem anderen eine Gans, einen Kapaun und ein Stückfaß Weißwein, doch auch, damit er nicht zu fett wird, zwei ſchwebende Prozeſſe; Regnier de Montigny drei Hunde; einem anderen drei Peitſchenhiebe und behagliche Ruhe im Kerker; den armen Studenten ſein Magiſterdiplom; dem Barbier ſeine abgeſchnittenen Haarſpitzen.

Im „Grand Testament" ſtellt er Betrachtungen über ſein eigenes Leben und den Wert des Lebens überhaupt an. Er hat es, gleich den „Lays", in achtzeiligen Strophen geſchrieben, aber auch eine Anzahl Balladen und Rondeaux eingelegt.

„Wohl weiß ich: hätte ich die Zeit meiner tollen Jugend lieber dem Studium gewidmet und mich guter Sitten befleißigt, ich würde jetzt ein Haus und ein weiches Bett haben. Statt deſſen floh ich die Schule wie ein ungezogenes Kind. Indem ich dieſes Wort niederſchreibe, will mir ſchier das Herz brechen." Nach dieſer Einleitung folgen Betrachtungen über den Tod und die berühmte Ballade von den Damen der Vorzeit. „Sagt mir, wo iſt die gelehrte Heloïſe . . ., wo die Königin Blanche, lilienweiß, mit der Sirenenſtimme, wo Jehanne, die gute Lothringerin, die die Engländer in Rouen verbrannten?" Und am Schluß jeder Strophe ſetzt wehmütig der Refrain ein: „Doch wo iſt der Schnee vom vorigen Jahre?" (Mais ou sont les neiges d'antan?) Die Anregung zu dieſer Ballade und zu zwei anderen, die den gleichen Gedanken ausführen, verdankt Villon einer Stelle des Boëthius. Dann kommt das eigentliche Teſtament. Der Dichter vermacht ſeine arme Seele der Dreieinigkeit, der Mutter Erde ſeinen Leib, an dem die Würmer freilich nicht viel zu ſchmauſen finden werden, da der Hunger ihn zu ſehr abgemagert hat; Meiſter Guillaume Villon, der ihm mehr als Vater war, ſeine Bücher; den Blinden der Quinze-vingts (eines Blindenhauſes in Paris) ſeine Brille; den Verliebten den „Lay" des Alain Chartier (vgl. S. 259, wahrſcheinlich iſt die „Belle dame sans mercy" gemeint) und einen Weihkeſſel, mit Thränen gefüllt. Von rührender Einfachheit und treuherziger Andacht iſt das Gebet an Maria, das er für ſeine Mutter dichtete. Da heißt die letzte Strophe: „Ich bin eine arme, alte Frau und habe nie einen Buchſtaben geleſen. Doch ſah ich in meiner Pfarrkirche das Paradies gemalt mit Harfen und Lauten und die Hölle, in der die Verdammten ſieden. Dies erregt mir Schrecken, jenes Freude und Wonne."

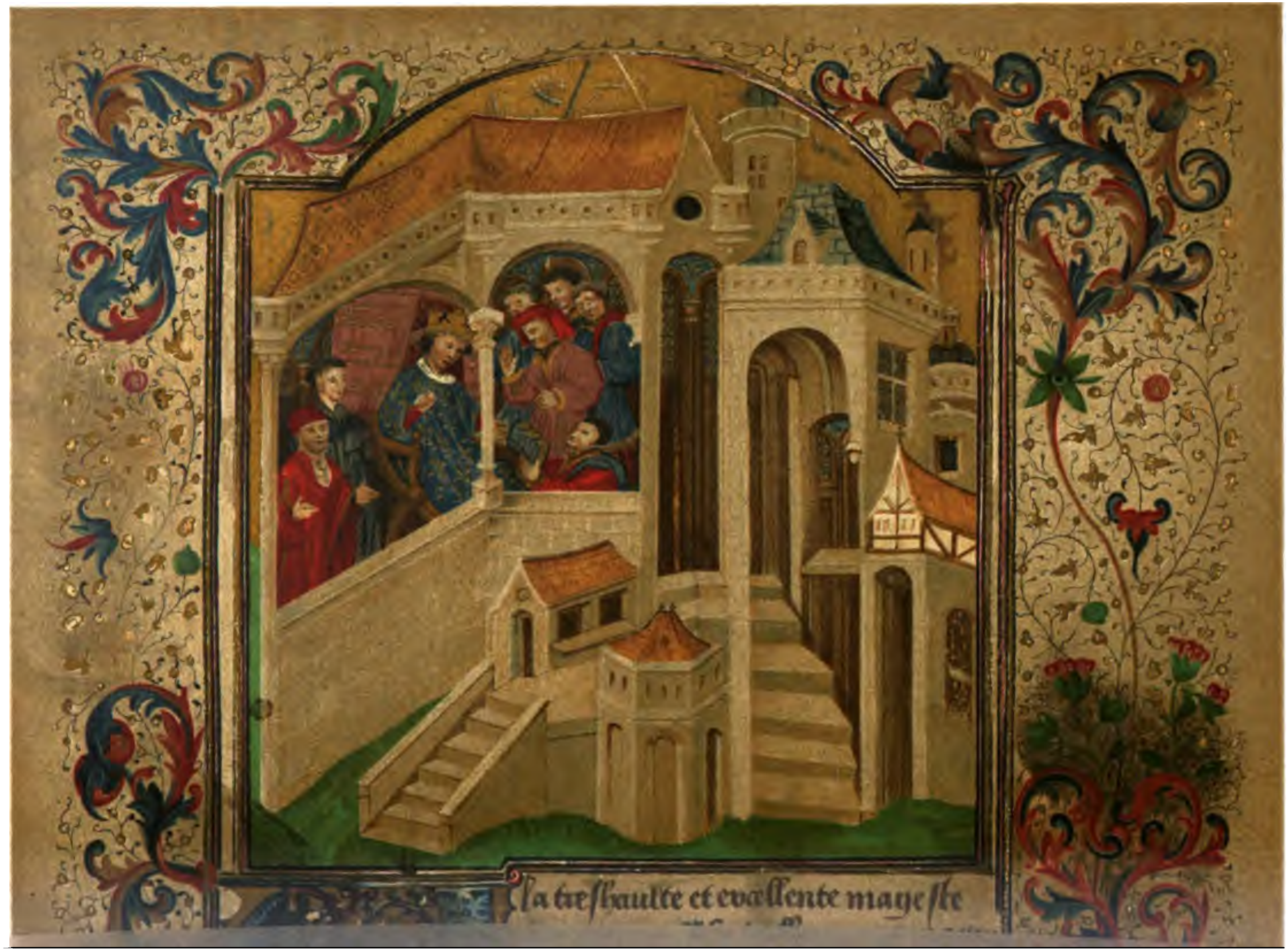
Natürlich müſſen uns hier manche Anſpielungen Villons dunkel bleiben. Noch dunkler aber ſind für uns ſechs Balladen, die er im Jargon oder Jobelin, d. h. in der damaligen Gaunerſprache, dichtete. Manche Ausdrücke ſind für uns erſt durch das Wortverzeichnis aufgehellt worden, welches die Juriſten von Dijon den Akten über die Coquille beigaben.

Übertragung des umſtehenden Textes.

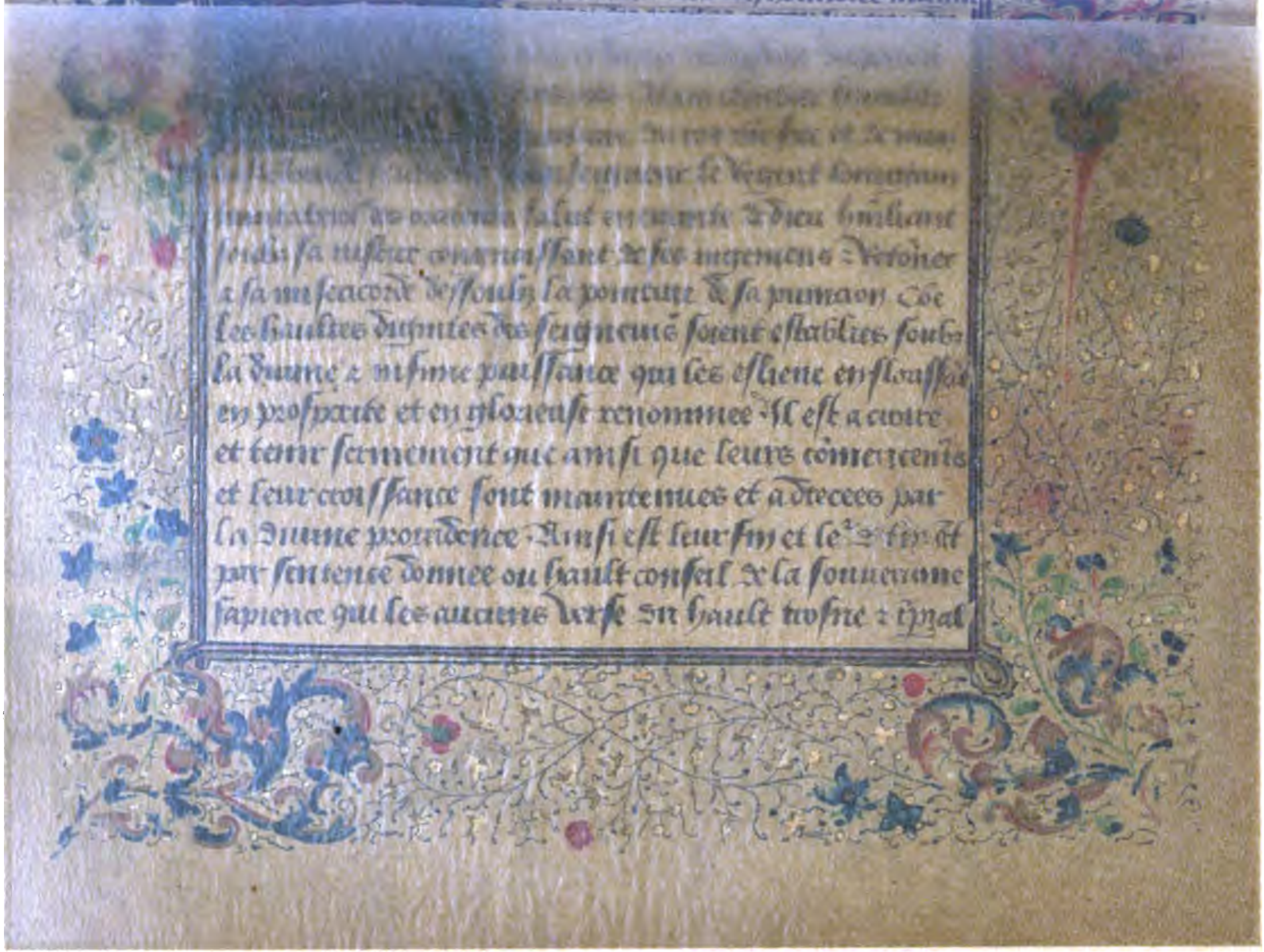
A la treshaulte et excellente magesté
des princes, a la treshonnoree magni-
ficence des nobles, circonspection des
clers et bonne industrie du peuple
François Alain Chartier, humble
secretaire du roy n*ost*re sire et de mon
tresredoubté seigneur, mon seigneur le regent, loingtain
jmutateur [lies jmitateur] des orateurs, salut en crainte de dieu, h*u*m*i*liant [lies humiliation]
soubz sa iustice, congnoissant [lies congnoissance] de ses iugemens *et* retorner
a sa misericorde dessoubz la pointure de sa punicion. Co*mm*e [blies soubz
les haultes dignités des seigneurs soient esta-
la diuine et infinie puissance, qui les eslieue en florissa*n*t [jl est a croire
[tilge en] prosperité et en glorieuse renommee,
et tenir fermement que, ainsi que leurs co*m*mencem*en*s [par
et leur croissance sont maintenues et adrecees
la diuine prouidence, ainsi [lies aussi] est leur fin et le*ur* det*r*ima*n*t
par sentence donnee ou hault conseil de la souueraine
sapiënce, qui les aucuns verse du hault trosne et [lies de] i*m*p*er*ial [seigneurie].

Der ſehr hohen und ausgezeichneten Majeſtät der Fürſten, der ſehr geehrten Erlauchtheit der Adligen, der Umſicht der Gelehrten und dem guten Gewerbfleiß des franzöſiſchen Volkes [entbietet] Alain Chartier, beſcheidener Sekretär des Königs, unſeres Herrn und meines ſehr geſtrengen Herrn, des Herrn Regenten, als weitabſtehender Nachahmer der Redner Gruß in Gottesfurcht, Demut unter Gottes Gerechtigkeit, Kenntnis ſeiner Fügungen und Rückkehr zu ſeiner Barmherzigkeit unter dem Stachel ſeiner Strafe. Da die hohen Würden der Herren unter der göttlichen, unendlichen Macht eingeſetzt ſind, die ſie erhebt zu blühendem Gedeihen und glorreichem Ruhm, ſo iſt zu glauben und feſtzuhalten, daß, ſowie ihre Anfänge und ihr Wachstum von der göttlichen Vorſehung erhalten und gelenkt werden, ſo auch ihr Ende und ihre Schädigung ſtatthat durch Richterſpruch, im hohen Rat der erhabenen Weisheit gegeben, der manche von dem hohen Throne kaiſerlicher Herrſchaft ſtürzt.

Das Bild über dem Text ſtellt dar, wie Alain Chartier dem König Karl VII. von Frankreich ein Exemplar ſeiner Werke überreicht. Das Gebäude ſoll wahrſcheinlich das Louvre in Paris ſein.



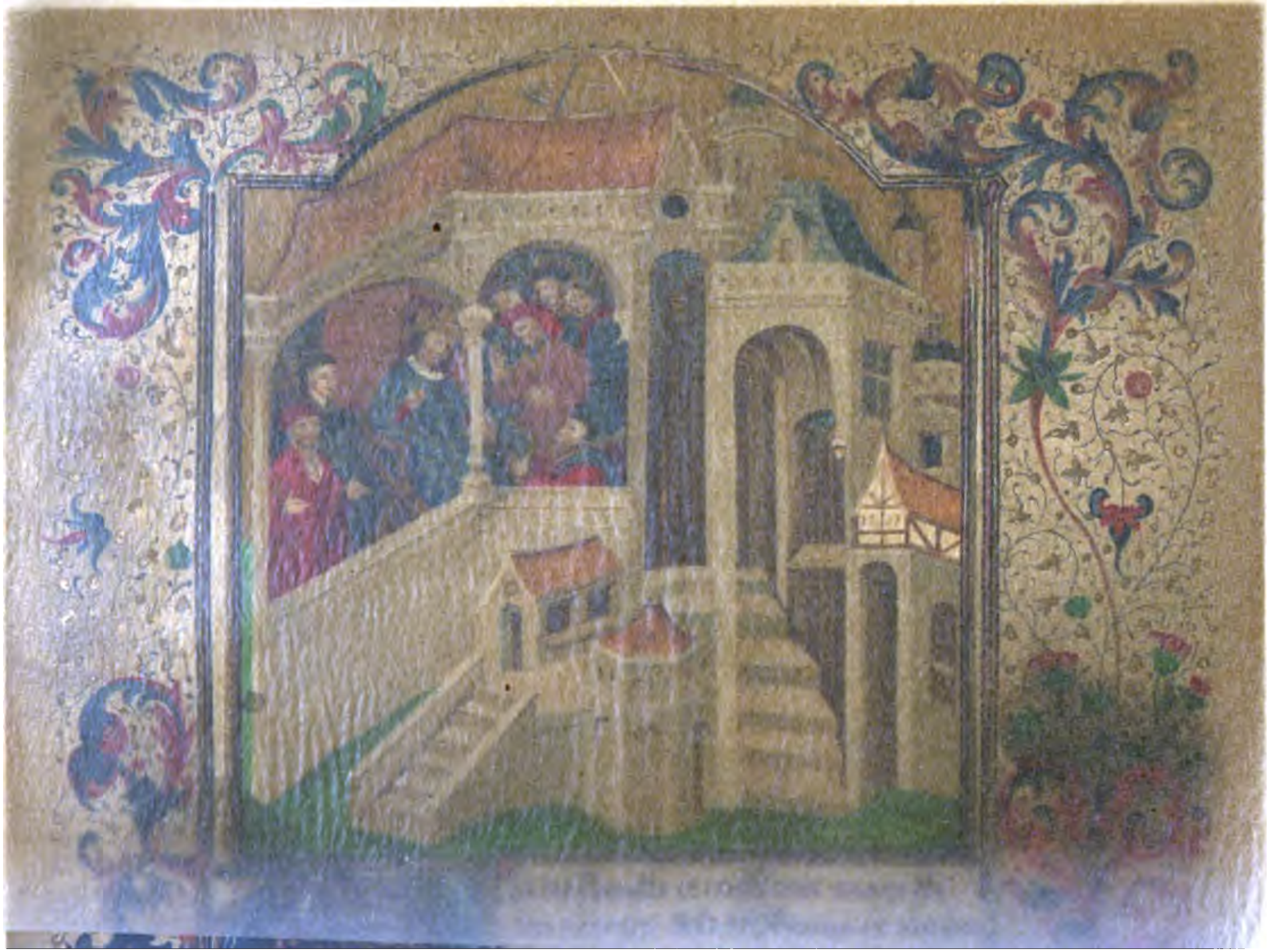
la treſhaulte et excellente mageſte

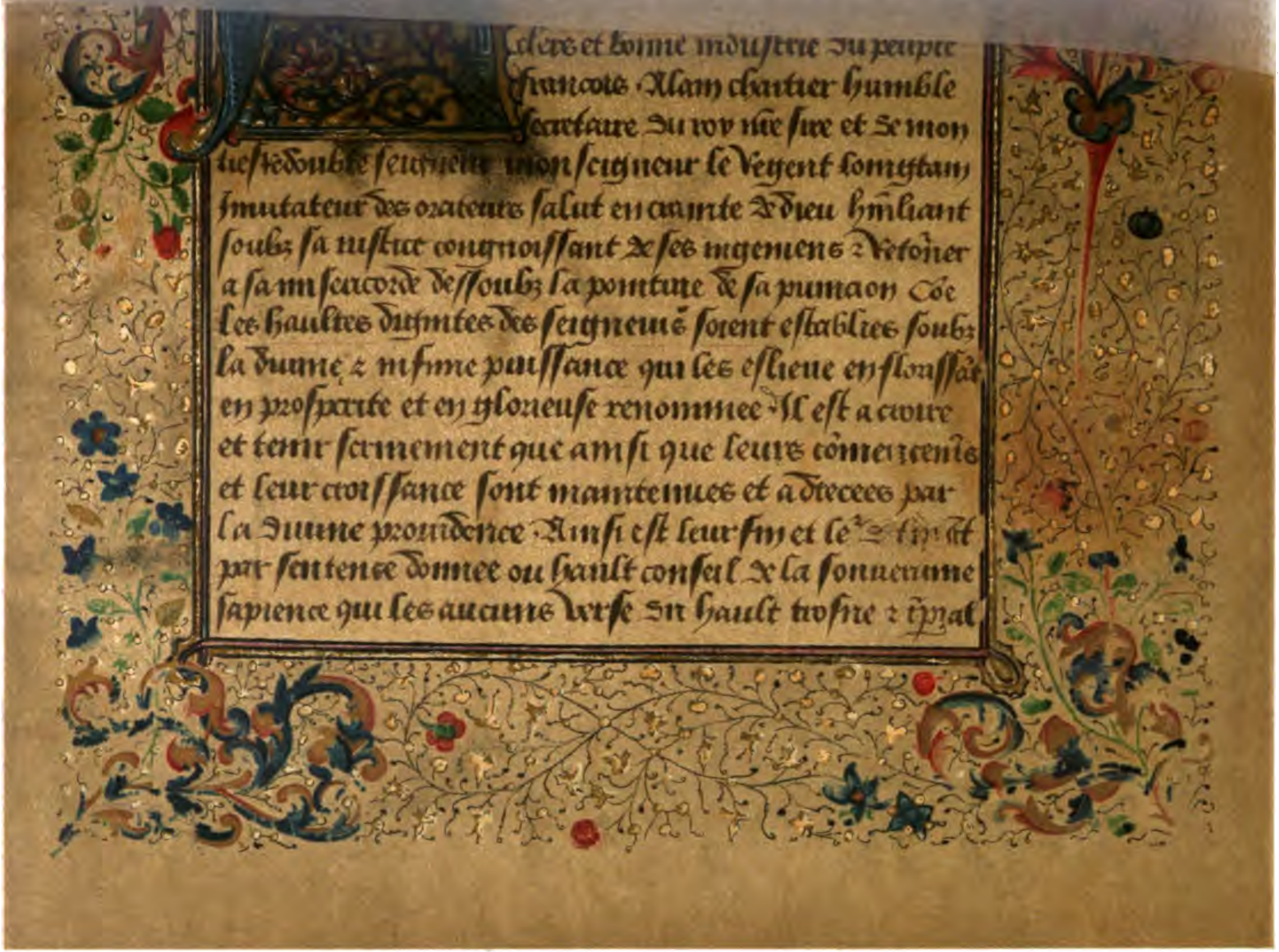


[illegible] salut en [illegible] de dieu humiliant
soubz sa justice cognoissant de ses jugemens et retorner
a sa misericorde dessoubz la pointure de sa punicion Cõe
les haultes dignitez des seigneuries soient establies soubz
la divine et infinie puissance qui les eslieve en floriss[ant]
en prosperite et en glorieuse renommee Il est a croire
et tenir fermement que ainsi que leurs cõmencemens
et leur croissance sont maintenues et adrecees par
la divine providence Ainsi est leur fin et le[ur] [illegible]
par sentence donnee ou hault conseil de la souveraine
sapience qui les anciens verse du hault trosne et [illegible]

Das Widmungsbild vor Alain Chartiers „Quadrilogue“.

Nach der im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers Trübner in Straßburg befindlichen Handschrift (15. Jahrhundert).





clercs et bonne induſtrie du peuple
francois · Alain chartier humble
ſecretaire du roy nre ſire et de mon
tres redoubte ſeigneur monſeigneur le Regent comeſtam
imitateur des orateurs ſalut en crainte de dieu humiliant
ſoubz ſa iuſtice congnoiſſant de ſes iugemens z retoner
a ſa miſericorde deſſoubz la pointure de ſa punicion Coe
les haultes dignitez des ſeigneuries ſoient eſtablies ſoubz
la diuine z infinie puiſſance qui les eſlieve en floriſſant
en proſperite et en glorieuſe renommee · Il eſt a croire
et tenir fermement que ainſi que leurs commencemens
et leur croiſſance ſont maintenues et adrecees par
la diuine prouidence · Ainſi eſt leur fin et le [illegible]
par ſentence donnee ou hault conſeil de la ſouveraine
ſapience qui les aucunes verſe du hault troſne z ypal

Das Widmungsbild vor Alain Chartiers „Quadrilogue“.

Nach der im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers Trübner in Straßburg befindlichen Handschrift (15. Jahrhundert).

Wenn uns die Gedichte Villons, zwar nicht durchweg, aber doch überwiegend, modern anmuten, ſo dürfen wir den Grund hierfür darin erblicken, daß er, die hergebrachten Bahnen verlaſſend, ſeinem Gefühl, ſeiner Stimmung unmittelbaren Ausdruck verlieh. Die mittelalterliche Poeſie bewegte ſich da, wo ſie mehr als gereimte Proſa war, mit ſeltenen Ausnahmen in einem ganz konventionellen Geleiſe und ſchlug unter Bevorzugung der durch den „Roſenroman" in die Mode gebrachten Allegorie den Umweg über den Verſtand ein, ſtatt ſich direkt an das Herz zu wenden. So ſehr Villon den „Roſenroman" ſchätzt, ſo ſelten hat er doch von der Allegorie Gebrauch gemacht und lieber aus dem Born geſchöpft, der die lauterſte und unerſchöpfliche Fundgrube des Genius bildet: aus dem überquellenden eigenen Inneren. Dabei iſt es nicht gleichgültig, daß er ſeiner Abkunft nach ein Mann aus dem Volk, ſeiner Bildung nach ein Studierter war: man hat auch ſonſt beobachtet, daß gerade Leute niederer Herkunft nach dem Erwerb höherer Bildung originelle Wege einſchlagen und durch neue Gedanken überraſchen, und an der Entwickelung von Villons Talent hatte gewiß das Studium der lateiniſchen Klaſſiker weſentlichen Anteil.

Unter den zeitgenöſſiſchen Dichtern hat nur noch einer etwas von der lebhaften, zielbewußten, treffſicheren Ausdrucksweiſe Villons, Henri Baude, der uns in ſeinen Dichtungen auch mehrmals von ſeinem eigenen Leben erzählt, z. B. wie er bei der Aufführung einer Farce mitwirkte und dafür ins Gefängnis wandern mußte.

Von den Zeitgenoſſen wurde nicht Villon als bedeutendſter Dichter verehrt, ſondern Alain Chartier. Dieſer war von ſchwächlichem Körper und, wie Machaut und Deschamps, ſehr häßlich. Um 1392 in Bayeux geboren, ſtudierte er in Paris und trat dann in den Dienſt des Dauphins Karl (VII.). Ende 1423 und Anfang 1424 hatte er bei dem Kaiſer Sigismund eine diplomatiſche Sendung zu erfüllen, und 1428 wurde er nach Schottland geſchickt, um über die Verlobung des damals fünfjährigen Ludwig (XI.) mit der dreijährigen Margarete zu unterhandeln. Die Geſchichte von dem Kuſſe, den ihm Margarete bei Hofe gegeben haben ſoll, iſt wohl erfunden, dagegen iſt eine Grabſchrift, nach der er 1449 in Avignon geſtorben wäre, ohne ausreichenden Grund für eine Fälſchung erklärt worden. Vielleicht iſt die Jahreszahl falſch geleſen.

Unter Alains lateiniſchen Werken ſind die politiſchen Reden von hiſtoriſchem Wert, von ſeinen franzöſiſchen Schriften ſei das „Buch der vier Damen" (Livre des quatre dames, 1416) als eine der älteſten zuerſt genannt.

Vier Damen haben ihre Liebhaber in der Schlacht bei Azincourt verloren und ſtreiten darüber, welche von ihnen die unglücklichſte ſei: der Liebſte der einen iſt gefallen, der der zweiten gefangen worden, der der dritten verſchollen, und der der vierten hat die Flucht ergriffen. Es iſt klar, daß die letzte am meiſten zu beklagen iſt.

Alain widmete das Buch einer Dame, der er ſeine Huldigungen darbrachte, und deren wahrſcheinlich bald nachher erfolgten Tod er in einer Complainte betrauerte.

Eine ſeiner gefeiertſten Dichtungen, „La Belle dame sans mercy" (Die erbarmungsloſe Schöne, 1426), rief eine ganze Flut von Nachahmungen und Gegenſchriften hervor.

Von Wert für die Zeitgeſchichte iſt der „Quadrilogue invectif" (Polemiſierendes Viergeſpräch, 1422, in Proſa (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Das Widmungsbild vor Alain Chartiers ‚Quadrilogue'"), worin vier Redner auftreten: Frankreich in Trauer, der Adel, der Klerus und das Volk. Allerlei moraliſche, philoſophiſche und religiöſe Fragen werden in der unvollendet gebliebenen „Consolation des trois vertus" (Tröſtung der drei Tugenden, 1429, in Proſa und Verſen) behandelt.

Die lange Rede der Hoffnung widerlegt die Klagen der allegoriſchen Geſtalten Unwille, Mißtrauen und Verzweifelung, zeigt, wie die ſoziale Lage zu beſſern ſei, und bringt eine Verteidigung des

> Chriſtentums, zugleich aber auch eine Kritik der beſtehenden Kirche. „Und jetzt hat die habgierige Sittenloſigkeit der Prieſter die Völker Böhmens von der römiſchen Kirche losgeriſſen. Was ſage ich, Böhmens? Der ganzen Chriſtenheit! Denn die Männer der Kirche haben durch eigene Schuld ſich und ihren Stand ſo herabgewürdigt, daß ſie von hoch und niedrig verachtet werden, und die Herzen ſind dem Gehorſam der heiligen Kirche durch die Sittenverderbnis ihrer Diener entfremdet. Denn dieſe haben die Ehe gelaſſen und dafür der Unzucht gehuldigt. Aber“, heißt es bald darauf, „das Schiff, das großes Segel führt, ſchwebt in ſchlimmer Gefahr, und der Strom kann nicht lange außerhalb ſeines Bettes fließen.“

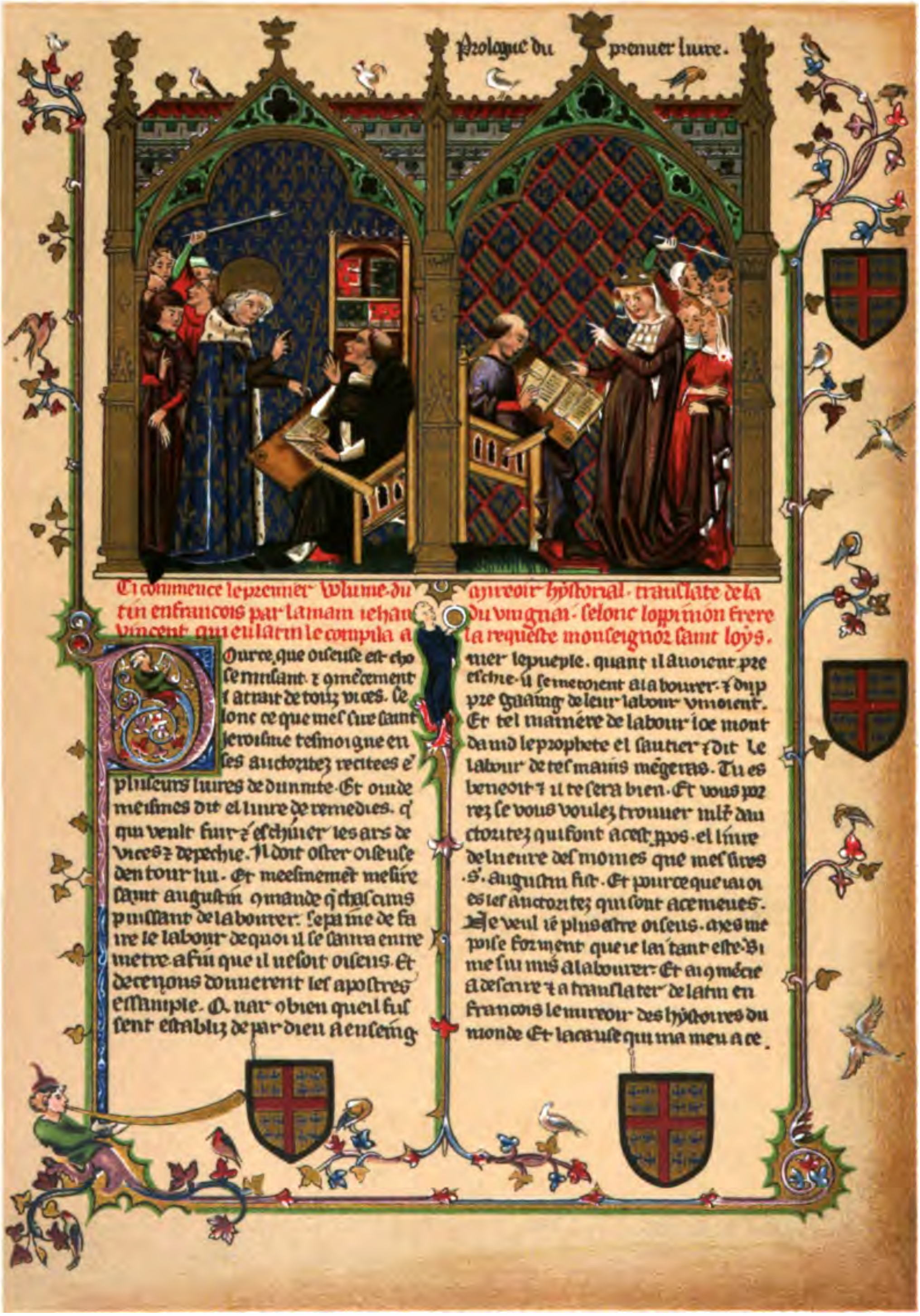
Alain, nicht bloß in ſeinen Werken ein Mann von glänzender Beredſamkeit, hat über ein Jahrhundert die franzöſiſche Litteratur beherrſcht: alle Lehrbücher der Poetik bis auf Marot führen ihn als höchſte Autorität an. Beſonders ſeine Proſa iſt, ſo ſehr ſie auch mit lateiniſchen Wörtern überladen iſt und an den Stil Senecas und Ciceros erinnert, von einer imponierenden Fülle und Kraft. Die Gedanken, die er äußert, ſind von Vaterlandsliebe und Menſchlichkeit eingegeben.

Einige andere Schriftſteller ſtehen hinter den Genannten an Bedeutung zurück. So der Parlamentsprokurator **Martial d'Auvergne** (geboren in Paris um 1430, geſtorben daſelbſt am 13. Mai 1508). Sein erſtes Werk war eine Geſchichte Karls VII. in allerlei verſchiedenen Versarten, die in der Einteilung in neun Pſalmen und neun Lektionen die Form eines lateiniſchen liturgiſchen Buches nachahmte und daher die „Totenmeſſe Karls VII.“ (les Vigilles de Charles VII) betitelt iſt. Martial ſchildert mit warmer Vaterlandsliebe die Kriege mit den Engländern, darunter die Thaten der Jungfrau von Orléans. Litterariſch wichtiger als dieſe Chronik, die er 1490 drucken ließ, waren aber ſeine noch von Lafontaine nachgeahmten einundfünfzig „Arrests d'amour“ (Entſcheidungen über Liebesfragen) in Proſa, die in den Kanzleiſtil juriſtiſcher Rechtsſprüche gekleidet ſind. Noch nach dem Tode Martials hat ein anderer Juriſt, den Scherz aufnehmend, einen lateiniſchen Kommentar dazu geſchrieben.

In ähnlicher Weiſe hat **Guillaume Coquillart** aus Reims (geſtorben 1520) die Rechtswiſſenſchaft in das Reich der Poeſie hineingezogen und auf die Liebe angewandt in ſeinen „Droits nouveaux“ (Neue Rechte). Dieſe ausgelaſſenen Dichtungen ſtammen wohl aus der Zeit, als ihr Verfaſſer in Paris die Rechte ſtudierte.

Auch **Volkslieder** und deren Melodien wurden im 15. Jahrhundert geſammelt, teils ſolche aus früheren Jahrhunderten oder doch in deren Art gedichtete, teils Lieder jüngeren Datums, von denen einige ſich bis heute erhalten haben, wie das Lied von der Perronelle. Viele ſind von Mädchen gedichtet oder doch Mädchen in den Mund gelegt worden und ſprechen mit rührender Treuherzigkeit die Sehnſucht nach dem oder überhaupt nach einem Geliebten aus.

Unter dieſen Liedern findet ſich auch eins auf den Volksſänger **Olivier Bachelin** (oder **Baſſelin**), der im Thale des Vireflüßchens in der Normandie Walkmüller war und nach einer nicht beglaubigten Überlieferung 1450 bei Formigny im Kampfe gegen die Engländer fiel. Leider ſind uns die Gedichte Bachelins, meiſt luſtige Trinklieder, die er in der ausgelaſſenen Geſellſchaft der Compagnons gallois (luſtigen Brüder) vortrug, teils ungeſondert unter Liedern des Virer Advokaten Jean Le Houx (geſtorben 1616), teils in zwei Sammlungen anonymer Lieder erhalten, ſo daß man nur Vermutungen darüber anſtellen kann, was wirklich von Bachelin herrühren dürfte. Dahin gehören einige Gedichte, die ſich auf die Kämpfe mit den Engländern beziehen, eine größere Anzahl Liebeslieder ſowie Trinklieder. Einige führen bereits im Texte den Namen Vau de Vire (d. h. Thal der Vire), woraus im 16. Jahrhundert das Wort Vaudeville entſtanden iſt, das anfangs „ſatiriſches Lied“ oder „Gaſſenhauer“ bedeutete und erſt im 18. Jahrhundert zur Bezeichnung eines Singſpiels mit eingelegten Gaſſenhauern wurde.



Prologue du premier livre.

Ci commence le premier volume du miroir hystorial. translate de latin en francois par la main iehan du vingnai. selonc l'oppinion frere vincent qui en latin le compila a la requeste monseigneur saint loys.

Pource que oiseuse est chose nuisant. et commencement et atrait de touz vices. selonc ce que mes sire saint Jerosme tesmoigne en ses auctoritez recitees en pluseurs livres de divinite. Et ou di meismes dit el livre de remedies. que qui veult fuir et eschiver les ars de vices et de pechie. il doit oster oiseuse d'entour lui. Et meesmement mesire saint augustin commande que chascuns puissant de labourer se paine de faire le labour de quoi il se saura entremetre. afin que il ne soit oiseus. Et de ce nous donnerent les apostres essample. Car combien que il fussent establiz de par dieu a enseignier le pueple. quant il avoient preeschie. il se metoient a labourer. et du propre gaaing de leur labour vivoient. Et tel maniere de labour loe mont david le prophete el sautier et dit. Le labour de tes mains mengeras. Tu es beneoit et il te sera bien. Et vous porrez se vous voulez trouver mult d'auctoritez qui sont a cest propos el livre de l'oevre des moines que mes sires .S. augustin fist. Et pource que iai oies les auctoritez qui sont a ce meues. Je ne veul ie plus estre oiseus. ains me poise forment que ie l'ai tant este. Si me sui mis a labourer. Et ai commencie a escrire et a translater de latin en francois le mireour des hystoires du monde. Et la cause qui m'a meu a ce.

Vorwort des Jehan du Vingnai zur Übersetzung des „Speculum Historiale“.

Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Vorwort des Jehan du Vingnai zur Überſetzung des ‚Speculum Historiale‘.

Prologue du premier liure.

Ci commence le premier volume du Mireoir hystorial — translaté de Latin en François par la main Jehan du Vingnai — selonc l'oppinion frere Vincent qui en Latin le compila a la requeste mon seignor saint Loys.

Pour ce que oiseuse est chose nuisant et *com*mencement *et* atrait de touz vices, selonc ce que mes sire saint Jeroisme tesmoigne en les auctoritez recitees en pluseurs liures de diuinité, Et Ouide meismes dit el Liure de remedies q*ue*, qui veult fuir *et* eschiuer les ars de vices et de pechié, il doit oster oiseuse d'entour lui. Et meesmement mesire saint Augustin *com*mande q*ue* chascuns puissant de labourer se paine de faire le labour de quoi il se saura entremetre, a fin que il ne soit oiseus. Et de ce nous donnerent les apostres essample; quar *com*bien que il fussent establiz de par dieu a enseingnier le pueple, quant il auoient preeschié, il se metoient a labourer *et* du p*ro*pre gaaing de leur labour viuoient. Et tel maniere de labour loe mout Dauid le prophete el sautier *et* dit: Le labour de tes mains mengeras; tu es beneoit, *et* il te sera bien. Et vous porrez se vous voulez trouuer mout d'auctoritez qui font a cest p*ro*pos el liure de l'euure des moines que mes sires s*aint* Augustin fist. Et pour ce que i'ai oies les auctoritez qui sont a ce meues, ne veul ie plus estre oiseus, mes me poise forment que ie l'ai tant esté. Si me sui mis a labourer et ai *com*mencié a descrire *et* a translater de Latin en François le Mireoir des hystoires du monde. Et la cause qui m'a meu a ce[....]

Vorwort des erſten Buches.

Hier beginnt der erſte Band des Spiegels der Weltgeſchichte — aus dem Lateiniſchen ins Franzöſiſche überſetzt durch die Hand des Jehan du Vingnai — nach der Auffaſſung des Bruders Vincent, der ihn auf die Bitte meines Herrn Sankt Ludwig lateiniſch abfaßte.

Weil Müßiggang eine ſchädliche Sache und Anfang und Anhäufung aller Laſter iſt, wie mein Herr Sankt Hieronymus durch die in mehreren theologiſchen Büchern angezogenen Autoritäten nachweiſt — und Ovid ſelbſt ſagt im Buch von den Gegenmitteln, daß, wer die Künſte der Laſter und der Sünde fliehen und vermeiden will, Müßiggang von ſich abthun muß — Und ſelbſt mein Herr Sankt Auguſtin befiehlt, daß jeder Arbeitsfähige ſich bemühe, die Arbeit zu leiſten, womit er ſich befaſſen kann, damit er nicht müßig ſei. — Und davon gaben uns die Apoſtel ein Beiſpiel; denn, obgleich ſie von Gott abgeordnet waren, das Volk zu lehren, begaben ſie ſich, wenn ſie gepredigt hatten, an die Arbeit und lebten vom eigentlichen Gewinn ihrer Arbeit — Und derartige Arbeit lobt der Prophet David ſehr im Pſalter und ſagt: „Die Arbeit deiner Hände wirſt du eſſen; du biſt geſegnet, und es wird dir wohl ſein“. — Und wenn ihr wollt, könnt ihr viele einſchlägige Autoritäten im Buch von der Arbeit der Mönche finden, das mein Herr Sankt Auguſtin ſchrieb. Und weil ich die Autoritäten gehört habe, die hierfür beigebracht worden ſind, will ich nicht länger müßig ſein; ſondern es thut mir ſehr leid, daß ich es ſo lange geweſen bin. So habe ich mich denn an die Arbeit gemacht und habe begonnen, den Spiegel der Geſchichten der Welt zu ſchreiben und aus dem Lateiniſchen ins Franzöſiſche zu überſetzen. Und die Urſache, die mich dazu bewogen hat, [. . .]

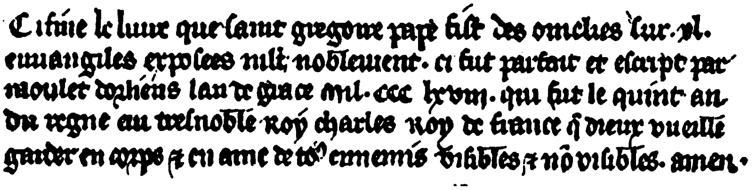
Vorwort des Jehan du Vingnai zur Übersetzung des „Speculum Historiale“

Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

4. Die Proſa im Königreich Frankreich.

Von der Proſa dieſes Zeitraumes iſt ein Teil bereits im Vorhergehenden erwähnt worden. Zur höchſten Blüte aber gelangte die Ausbildung und litterariſche Verwendung der ungebundenen Rede unter König **Karl V.**, in deſſen ſchwächlichem Körper ein auf hohe Ziele gerichteter, ausdauernder Geiſt wohnte. „Auf dem glänzenden Weiß der Königswürde wird auch ein kleiner Flecken ſichtbar", pflegte er zu ſagen und richtete dementſprechend ſein Leben ein. Er war ein Freund ernſter Lektüre und ließ ſich im Louvre eine Bibliothek und ein Studierzimmer einrichten. Unter den Schönſchreibern, die für ihn thätig waren, nimmt Raoulet von Orléans (ſ. die untenſtehende Abbildung) eine hervorragende Stelle ein.

Schon Karls Vater Jean hatte einige Überſetzer beſchäftigt, ſo den gelehrten Freund Petrarcas, **Pierre Berſuire** (geſtorben 1362 in Paris), der im Auftrage des Königs im Jahre 1352 eine Überſetzung des Livius („Le Rommans de Titus Livius") anfertigte. Auch **Jehan du** (oder de) **Vingnai** aus Le Molay bei Bayeux hatte für König Jean, als dieſer noch Kronprinz war, das „Schachbuch" des Jacobus a Ceſſolis überſetzt und im Auftrage von Jeans Mutter Jeanne de Bourgogne das „Speculum historiale" (Miroir historial) des Vincenz von Beauvais (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Vorwort des Jehan du Vingnai zur Überſetzung des ‚Speculum Historiale'") übertragen. Er erweiterte dann die von Vincenz bis 1250 geführte Geſchichte Frankreichs dadurch, daß er für die Königin die uns nicht erhaltene lateiniſche Lebensbeſchreibung Ludwigs IX. und Philipps des Kühnen (bis 1277), die Robert Primat in Saint-Denis verfaßt hatte, nebſt ihrer Fortſetzung übertrug. Endlich hat er noch die „Legenda aurea" bald nach 1333 für die Königin Jeanne, 1336 für dieſelbe die Epiſteln und Evangelien des Pariſer Ritus, den Vegetius (vgl. S. 250), die „Otia imperialia" (Kaiſerliche Muße) des Gervaſius von Tilbury und manches andere überſetzt.



Handſchriftprobe des Schönſchreibers Raoulet von Orléans vom Jahre 1368. Nach dem Original, in der Arſenalbibliothek zu Paris.

Karl V. ließ in noch weit größerem Umfang als ſein Vater Überſetzungen gelehrter Werke in Angriff nehmen und that hierdurch für die Bildung ſeines Volkes und für die Bereicherung der franzöſiſchen Litteratur mehr als vielleicht alle ſeine Vorgänger auf dem Throne. Eine beſondere Vorliebe hegte er für die Aſtrologie, die man von den Arabern übernommen hatte und

---

Übertragung der obenſtehenden Handſchrift:

Ci fine le liure que saint Gregoire pape fist des omelies sur. xl.
euuangiles exposees moult noblement, ci fut parfait et escript par
Raoulet d'Orliens l'an de grace milccc lxviii, qui fut le quint an
du regne au tres noble roy Charles, roy de France, *que* dieux vueille
garder en corps *et* en ame de tou*s* ennemis visibles *et* nonvisibles. Amen.

Hier endet das Buch der Homilien über vierzig ſehr trefflich erläuterte Evangelien, das Papſt Sankt Gregorius verfaßte, und es wurde vollendet und geſchrieben von Raoulet von Orléans im Jahr der Gnade 1368, welches das fünfte Jahr der Regierung des edlen Königs Karl war, des Königs von Frankreich, den Gott an Leib und Seele vor allen ſichtbaren und unſichtbaren Feinden beſchützen wolle. Amen.

auf Ariſtoteles begründete. Er zog den berühmten italieniſchen Aſtrologen Thomas de Pizan (vgl. S. 247) an ſeinen Hof und ließ eine Reihe von einſchlägigen Werken ins Franzöſiſche überſetzen. Helle Köpfe, wie Abailard und Johannes von Salisbury, verwarfen freilich ſchon früh die Vorausſagung zukünftiger Dinge, und ſogar ein Mann aus dem Kreiſe Karls V. ſelbſt erklärte ſich entſchieden und mit ſtreng logiſcher Begründung dagegen. Es war dies der gelehrte Nicolas Oresme, der gegen 1370 in ſeiner Schrift „Des divinations“ (Von den Wahrſagungen, ſpäter auch ins Lateiniſche überſetzt) ſowie in lateiniſchen Werken dem Aberglauben ſeiner Zeit entgegentrat, die Aſtrologie als widerſinnig nachwies und das wiſſenſchaftliche aſtronomiſche Studium nachdrücklich anempfahl. Oresme (geſtorben 1382) hat das Verdienſt, die erſten franzöſiſchen Überſetzungen von Werken des Ariſtoteles angefertigt zu haben (1370—77), freilich nach einer älteren, auf dem Arabiſchen beruhenden lateiniſchen Überſetzung eines Dominikaners, nicht nach dem griechiſchen Original.

Nicht immer ſind die auf Karls Veranlaſſung unternommenen Überſetzungen zu loben. Raoul de Prayelles zwar (geſtorben 1383, vgl. S. 223) übertrug in den Jahren 1371—75 die „Civitas dei“ (Gottesſtaat) Auguſtins nicht ungeſchickt ins Franzöſiſche, aber Denis Foulechat, der 1372 den „Polykratikus“ des Johannes von Salisbury bearbeitete, ließ Stellen, deren Verſtändnis ihm Schwierigkeiten bereitete, einfach aus, und Jean Golein, der eine ganze Reihe von lateiniſchen Werken vornahm, hat manches mißverſtanden, manchen groben Fehler ſeiner Vorlagen herübergenommen und die Texte durch allerlei Zuſätze erweitert.

Auch die naturwiſſenſchaftliche Litteratur iſt in dieſen Überſetzungen vertreten. Der Auguſtiner Jean Corbechon überſetzte 1372 für Karl V. die berühmte naturwiſſenſchaftliche Encyklopädie „De proprietatibus rerum“ (ſ. die Tafel „Eine Seite aus Bartholomäus Anglicus' ‚Buch von den Eigenſchaften der Dinge‘ u. ſ. w.“ bei S. 273), deren Verfaſſer, Bartholomäus Anglicus, in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris lehrte und das Werk dort gegen 1250 geſchrieben zu haben ſcheint (vgl. S. 171). Die franzöſiſche Überſetzung war ſehr beliebt und erlebte noch nach der Erfindung der Buchdruckerkunſt dreizehn Ausgaben.

Nur unterhaltende Werke hat der ernſte Karl V. nicht berückſichtigt. Erſt unter der Regierung Karls VI. wurde Boccaccios „Decamerone“ im Jahre 1414 von Laurent de Premierfait (Departement Aube, geſtorben 1418) ins Franzöſiſche übertragen, und zwar nach einer lateiniſchen Überſetzung.

So reichhaltig auch die hiſtoriſche Litteratur der Zeit iſt, ſo wenig Werke von litterariſcher Bedeutung weiſt ſie auf, wenn wir von den bereits erwähnten Chroniken des Jean Le Bel, Froiſſart und Commynes abſehen. Eine Fortſetzung zu Froiſſart (bis 1444) ſchrieb Enguerrand de Monſtrelet (geſtorben 1453), der im Dienſte des Connétable von Saint-Pol ſtand und in ſeiner Chronik den burgundiſchen Standpunkt einnimmt. Sein Werk wiederum wurde von Mathieu d'Escouchy bis zum Tode Karls VII. fortgeführt. Sprichwörtlich geworden iſt der Name der „Chronique scandaleuse“ (1460—83) von Jean de Roye, dem Beamten Jeans II., des Herzogs von Bourbon. Der Titel rührt jedoch nicht von dem Verfaſſer ſelbſt her, der ſein Werk vielmehr einfach „Chroniques de Louis unziesme (des Elften)“ taufte, und der Inhalt der Chronik iſt nicht „ſkandalöſer“ als der mancher anderen; der Name, den zuerſt die Ausgabe von 1611 anwendet, beruht nur darauf, daß Jean de Roye einige galante Abenteuer des Königs erzählt.

In einer Beſchreibung von Paris aus dem 15. Jahrhundert heißt es: „Es war damals großartig in Paris, als dort Pavilly, Gerſon, Le Grant und andere Doktoren und Kleriker ihre ausgezeichneten Predigten zu halten pflegten.“ Von den hier genannten Gelehrten iſt Gerſon (1363—1429) einer der bedeutendſten Theologen ſeiner Zeit geweſen, der freilich die meiſten ſeiner Werke lateiniſch ſchrieb, deſſen franzöſiſchen Predigten und politiſchen Reden aber durch die innige Frömmigkeit, die darin zum Ausdruck kommt, und durch die Gewalt der Sprache, die ſie durchglüht, ein ehrenvoller Platz in der Litteraturgeſchichte geſichert iſt. Auch Jacques le Grant (Jacobus Magni) hat die meiſten ſeiner Werke lateiniſch abgefaßt, aber ſpäter das erſte Buch ſeines „Sophologiums“ (Weisheitslehre) für Ludwig von Orléans unter dem Titel „Archiloge Sophie“ (Hauptrede der Weisheit), das zweite 1410 für Jehan de Berri als „Livre de bonnes meurs“ (Buch von guten Sitten) frei ins Franzöſiſche überſetzt und mit dieſen Werken, die Gelehrſamkeit in den Dienſt der Moral ſtellend, auch nach der Erfindung der Buchdruckerkunſt zahlreiche Leſer gefunden.

Einen noch weit größeren, aber freilich unverdienten Ruhm erwarb ſich der Verfaſſer einer Reiſebeſchreibung, die von vornherein auf eine Täuſchung des Publikums berechnet war und dieſen Zweck auch erreichte: der „Reiſe (Voiage) des Jean de Mandeville“ vom Jahre 1356. Ihr Urheber gibt ſich für einen engliſchen Großen, John de Maundeville, aus, der in der That eine hiſtoriſche Perſönlichkeit war, aber mit dem Verfaſſer des Reiſeberichtes, dem Lütticher Arzt Jehan de Bourgogne, genannt a la Barbe (mit dem Barte; geſtorben am 17. November 1372), gar nichts zu thun hat. Es darf als ſicher gelten, daß Jehan niemals das Morgenland beſucht hat, vielmehr einfach frühere Reiſewerke, insbeſondere die des Odorich von Pordenone (um 1320) und des Wilhelm von Boldenſele (1336), ausſchrieb und ihren fabelhaften Inhalt durch Zuſätze und Übertreibungen noch unglaublicher machte. Er erzählt von allerlei Abenteuern, die er im Oſten erlebt haben will, und ſchrieb ſein Werk franzöſiſch, weil ihm dieſe Sprache offenbar den größten Leſerkreis ſicherte. Das Buch fand denn auch die denkbar weiteſte Verbreitung, ja ſelbſt gelehrte Leute ließen ſich täuſchen, ſo Chriſtine (vgl. S. 249), die Jehan bei ihrer im „Chemin de long estude“ (1403) erzählten Wanderung als Quelle benutzte. Eigentümlich iſt, daß der Verfaſſer faſt alle Länder zu Inſeln macht.

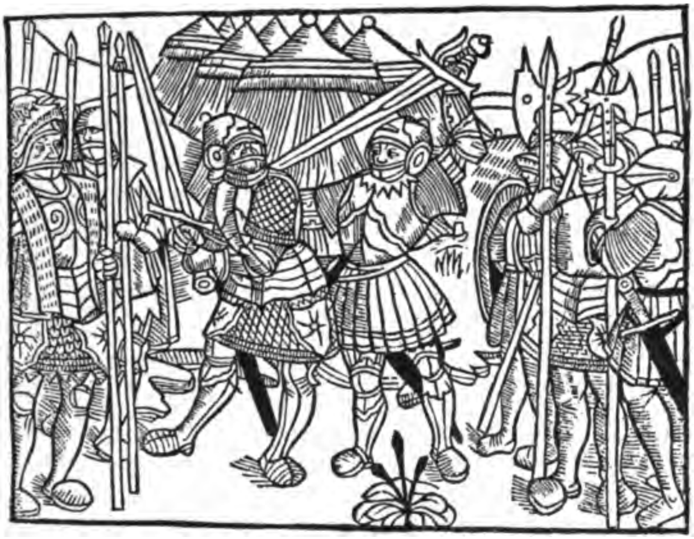
Auch im Roman und in der Novelle der Zeit zeigte ſich das Streben nach wiſſenſchaftlicher und moraliſcher Belehrung, ſo in dem „Buch zur Unterweiſung ſeiner Töchter“ (Livre pour l'enseignement de ses filles), das der Ritter von Latour-Landry (Departement Maine-et-Loire) im Jahre 1372 verfaßte. In 128 Kapiteln erzählt er ſeinen drei Töchtern allerlei Begebenheiten zur Warnung und Belehrung. Nicht wenige dieſer Geſchichten ſtammen aus der Bibel, unter den übrigen werden manche recht lebendig vorgetragen, und einzelne haben hervorragende Perſonen der Zeitgeſchichte zu Helden.

Ein ſehr umfangreicher Roman, der am burgundiſchen Hofe viel geleſen wurde, iſt der „Perceforest“ (Name des Helden), der wahrſcheinlich gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts entſtand. Der Held heißt eigentlich Betis und iſt ein indiſcher Fürſt, der zur Zeit Alexanders des Großen England erobert. Der Anfang des Romans iſt eine Proſaauflöſung der „Pfauengelübde“ (vgl. S. 206), und gegen Ende ſpielt der Graal eine Rolle. Der Wert des auch im 16. Jahrhundert noch beliebten Romans — er bildete die Lieblingslektüre Karls IX. — beruht hauptſächlich auf einigen anmutigen Epiſoden, unter denen die von der blühenden Roſe, die verwelkt, ſobald die Gattin des Beſitzers die Treue verletzt, am bekannteſten iſt.

Eine Volksſage iſt von Jehan d'Arras, dem Sekretär Jeans von Berri, gegen 1390 in dem Proſaroman „Meluſine“ in die Litteratur eingeführt worden und hat ſich in verſchiedenen Sprachen und Bearbeitungen bis heute erhalten. Auch die eigentlichen „Volksbücher“

(Livres populaires) ſind faſt alle in dieſer Periode hergeſtellt worden. Man verſteht unter ihnen ſehr dürftig ausgeſtattete und entſprechend billige Bücher, die, ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Auflagen verbreitet, bis in das 19. Jahrhundert das Leſebedürfnis hauptſächlich der Bauern und Arbeiter befriedigen ſollten. Weil ſie mit Umſchlägen aus rohem blauen Papier verſehen wurden, faßt man ſie auch unter dem Namen der „Blauen Bibliothek“ (Bibliothèque bleue) zuſammen. Manche von ihnen ſind erbaulichen, belehrenden oder ſcherzhaften Charakters, am wichtigſten aber ſind alle die Erzählungen, welche ſich als Proſaauflöſungen von Chanſons de geſte oder mittelalterlichen Versromanen darſtellen.

Schon früh begann man den Inhalt gereimter Erzählungen in Proſa umzugießen. So wurden der „Joſeph“ des Robert de Borron (vgl. S. 132) gegen Ende des 12. Jahrhunderts, die Bibel des Herman von Valenciennes (vgl. S. 156) und die Chronik des Henri de Valentines (vgl. S. 224) im 13. Jahrhundert in Proſa aufgelöſt. Auch die älteſte Proſaauflöſung der Chanſon de geſte vom Schwanenritter, „Godefroi de Buillon“, ſtammt aus dem 13. Jahrhundert, ja überhaupt bei weitem die meiſten Chanſons de geſte ſind auch in Proſa umgeſchrieben worden; freilich ſind uns die Namen der Bearbeiter nur ſelten bekannt.



Zweikampf zwiſchen Karl dem Großen und Doon. Aus dem Druck des Proſaromans „La Fleur des batailles Doolin de Maience“, Paris 1501.

Die Mehrzahl der Romanſchreiber ſtand im Dienſte von Fürſten und Mitgliedern des hohen Adels, doch haben einige auch für Bürgerliche gearbeitet. Der Syndikus Jean Bagnyon ſchrieb den „Fierabras“ (Genf, 1478) für den Lauſanner Domherrn Bolomier; Claude Platin, vom Antoniusorden, verband den Inhalt des „Guinglain“ (vgl. S. 180) mit dem des provenzaliſchen „Jaufre“ zu einem Ganzen; der umfangreiche Proſaroman von „Guillaume d'Orange“ gehörte dem 1477 enthaupteten Jacques de Nemours und war vielleicht in deſſen Auftrag abgefaßt, und eine uns nicht erhaltene Chanſon „Lohier et Mallart“ hatte ſchon 1405 eine Urenkelin Joinvilles (vgl. S. 226), die Herzogin Margarete von Lothringen, in Proſa bearbeitet.

Auch nach der Erfindung des Buchdrucks wurden dieſe Romane noch in den Kreiſen des Adels und der wohlhabenden Bürger geleſen. Aber die mit Holzſchnitten (ſ. die obenſtehende Abbildung) geſchmückten Drucke aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts waren keineswegs ſo billig zu haben wie die ſpäteren Volksbücher: es ſind vielmehr meiſt recht ſtattliche Ausgaben.

Auch Abenteuerromane, die nicht zum Volksepos gehörten, wurden in Proſa aufgelöſt. So haben wir von Philipp Camus aus dem 15. Jahrhundert einen „Olivier et Artus“ (1482 gedruckt) für Jean de Croy abgefaßt, ſowie einen „Cleomades“ (vgl. S. 205), und die alte Chanſon von Horn (vgl. S. 110) wurde um 1400 (jedenfalls vor 1412), wahrſcheinlich in Anjou, mit veränderten Namen (nur Herlant blieb) und mit Unterdrückung der Rätſel als „Ponthus et Sidoine“ in Proſa hergerichtet.

Endlich ſind im 15. Jahrhundert auch Proſaromane verfaßt worden, von denen uns eine ältere Vorlage nicht erhalten iſt. Der Verfaſſer des „Pierre de Provence“ (1457) beruft ſich auf ein provenzaliſches, der von „Paris et Vienne“ (Marſeille 1432), Pierre de la Sippade, auf ein aus dem Catalaniſchen übertragenes provenzaliſches Werk.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzog ſich im herrſchenden Geſchmack ein Umſchwung, der das Publikum der Romane, die noch um 1500 von allen Kreiſen geleſen worden waren, gegen Ende desſelben Jahrhunderts auf die zahlreiche, aber urteilsloſe Maſſe der Ungebildeten beſchränkte. Unter ihnen und als Jugendlektüre haben ſich dieſe Bücher, in denen das Mittelalter bis an die Gegenwart heranreicht, ununterbrochener Beliebtheit erfreut, und „Fierabras“, die „Haimonskinder“, „Galien“ und „Huon von Bordeaux“ finden noch heute ihre Leſer. Wie aber der Gebildete jetzt über die Romane des Mittelalters urteilte, die ſo viele Generationen ergötzt hatten, können wir aus einem Dokument vom Jahre 1554 erſehen. Als man damals nach dem Tode des Parlamentspräſidenten Lizet ein Inventar ſeines Nachlaſſes aufnahm, wurde für den Proſaroman von Perceval und für einen Waſchnapf der gleiche Wert angeſetzt.

5. Die Litteratur bis zum Regierungsantritt Franz’ I. (1477—1515).

Nach dem Untergang des Hauſes Burgund erlebte die franzöſiſche Litteratur im Norden noch eine Nachblüte am Hofe der Enkelin Karls des Kühnen, der Margarete von Öſterreich, um gleichzeitig auch am franzöſiſchen Königshofe eine Stätte zu finden. Auf Ludwig XI. war 1483 der unbegabte Karl VIII. gefolgt, der acht Jahre hindurch ſich willig ſeiner klugen Schweſter Anna von Beaujeu unterordnete. Lebhaftere litterariſche Neigungen beſaß Karls Gattin, Anna von Bretagne, die ſich nach Karls Tode mit ſeinem Nachfolger, Ludwig XII., vermählte. Dieſer hatte von ſeinem Vater, dem Dichter Karl von Orléans, deſſen menſchenfreundliches Naturell geerbt und hatte mehr Glück auf ſeinen italieniſchen Feldzügen als ſein Vorgänger. Dieſe Feldzüge brachten zugleich die Franzoſen mit den künſtleriſchen und humaniſtiſchen Beſtrebungen der Italiener in unmittelbare Berührung und trugen dazu bei, dem Wiederaufleben der Antike in Frankreich den Weg zu ebnen. Die franzöſiſche Litteratur bewegt ſich allerdings zunächſt noch im alten Geleiſe weiter; Dichter, die im Stile der rhétoriqueurs ſchreiben, finden immer noch Leſer. Daneben aber zeigt ſich, bei einigen wenigſtens, Bekanntſchaft mit der italieniſchen und antiken Litteratur. Italieniſche Dichtungsformen finden Eingang, und äſthetiſche Rückſichten veranlaſſen Neuerungen in der Versbildung, zumal bei Cäſur und Reim, Neuerungen, die zwar nicht ſofort durchdringen, denen aber doch die Zukunft gehören ſollte.

Eine Kolonie von Italienern war in Lyon anſäſſig, das daher für den Einzug der Renaiſſance in Frankreich das Hauptthor gebildet hat. Ja ein paar Generationen hindurch war Lyon in allem, was moderne Bildung betraf, auch Paris überlegen. Zur vollen Entfaltung gelangte die Renaiſſance freilich erſt unter Franz I., als durch Budés Wirken die Kenntnis des Griechiſchen tiefere Wurzeln ſchlug. Einſtweilen begnügte man ſich damit, griechiſche Werke in lateiniſchen Überſetzungen, ſo Xenophon, Thucydides, Homer in lateiniſcher Proſa, zu leſen. Die Fäden des ausgehenden Mittelalters ſind mit denen der kräftig und zuverſichtlich einſetzenden modernen Lebensäußerungen einſtweilen noch zu einem Gewebe verſchlungen. Erſt die nächſten Generationen ſollten die ſcharfe Ausprägung der Gegenſätze bis zu gegenſeitiger Befehdung erleben.

Als Schriftſteller, die noch von der Tradition beherrſcht werden, aber doch mit einzelnen Zügen in die Zukunft weiſen, ſind hier Jean Marot und Octavian de Saint-Gelais zu nennen, die auch das gemein haben, daß jeder von ihnen einen Sohn hinterließ, auf den ſich das poetiſche Talent des Vaters vererbte.

Jean Marot war zu Mathieu bei Caen um das Jahr 1450 geboren und hieß eigentlich Desmaretz, wovon Marot offenbar eine ſcherzhafte Abkürzung iſt. Wir finden ihn ſeit 1471 in Cahors. Seine zweite Frau war dort einheimiſch und gebar ihm den Sohn Clément. Erſt allmählich hat ſich Jean als Dichter emporgearbeitet: er wurde 1506 zum Sekretär der Königin Anna ernannt und blieb nach ihrem Tode (1514) als valet de garderobe (Kammerdiener der Garderobe) im Dienſte Franz' I. Als ſolcher iſt er 1524 geſtorben; ſpäter rückte ſein, wie es ſcheint, einziger Sohn in das Amt ein, Clément, deſſen Dichterruhm den des Vaters einmal weit überſtrahlen ſollte.

Jean Marots Dichtungen beſitzen neben den Künſteleien der burgundiſchen Schule auch anmutige Seiten, Stellen von volkstümlicher Kraft, die ſich auch in der Vorliebe für Sprichwörter verrät, anſchauliche Schilderungen bewegter Szenen, natürliche Äußerungen warmer Empfindung. Die glänzenden Seiten Cléments zeigt ſtellenweiſe ſchon der Vater, nur minder rein, minder ſtark ausgeprägt. Jean ſcheint erſt als Sekretär der Königin, alſo mehr als vierzig Jahre alt, ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit begonnen zu haben. Als echter Hofpoet hat er Familienereigniſſe des Königshauſes beſungen, ferner eine Verteidigung der Frauen: „Die die Wahrheit redende Verteidigerin der Damen“ (la vray disante Advocate des dames, 1506, das einzige bei Lebzeiten des Dichters gedruckte Werk), ein Lehrgedicht für Prinzeſſinnen und Edelfräulein (Doctrinal des princesses et nobles dames, in 24 Rondeaux) und anderes für die Königin geſchrieben. Seine bedeutendſten Werke aber ſind die Beſchreibungen der beiden Feldzüge des Königs nach Italien, gleich der „Advocate“ in einer bunten Miſchung von Versformen, darunter auch Proſa, abgefaßt: die „Reiſe nach Genua“ (Voyage de Gênes, 1507) und die „Reiſe nach Venedig“ (Voyage de Venise, 1509). Die erſte dieſer beiden Dichtungen hatte der Königin ſo gut gefallen, daß ſie 1509 Marot mit dem Heere reiſen ließ, um ihr in poetiſcher Form über die Kriegsereigniſſe berichten zu können, was freilich wohl erſt nach der Heimkehr geſchehen iſt. Die zweite Dichtung, bedeutend länger als die erſte, ſteht auch höher an Wert.

Sie beginnt, wie Machauts Chronik (vgl. S. 238), auf dem Olymp, wo die vier Tugenden des Pſalmiſten (Friede, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Wahrheit) neben den antiken Göttern auftreten, eine Stilvermengung, die für die Zeit charakteriſtiſch iſt. Als beſonders gelungen iſt die Schilderung der Schlacht bei Agnadello hervorzuheben, die den eigentlichen Kern der ganzen Dichtung bildet.

Octavian (eigentlich Octovien) de Saint-Gelais wurde 1466 zu Cognac geboren und ſtammte aus einer adligen Familie. Er wurde 1494 Biſchof von Angoulême und ſtarb daſelbſt 1502. Mit Andrieu de la Vigne (vgl. S. 295) befreundet, ſetzte er zwar die mittelalterliche Richtung fort und ahmte die Allegorien des „Roſenromans“ nach, doch hat er auch andere Wege eingeſchlagen.

In der „Jagd oder Amors Abreiſe“ (La Chasse ou le Départ d'Amour) hat er noch vor Jean Marot die verſchiedenſten Vers- und Reimarten durcheinander gebraucht. Der „Aufenthalt der Ehre“ (Séjour d'honneur) kleidet Ereigniſſe aus Octavians Leben und der Zeitgeſchichte in allegoriſche Form; der Dichter beklagt die Zügelloſigkeiten ſeiner Jugend und gibt unter anderem eine treffende Schilderung König Ludwigs XI.

Von größerer hiſtoriſcher Bedeutung noch als dieſe Originalwerke ſind Octavians Überſetzungen. Er ließ im Jahre 1500 eine bereits 1496 verfaßte Überſetzung der Epiſteln Ovids erſcheinen, mit einer wichtigen Neuerung: es war das erſte franzöſiſche Werk, deſſen Dichter die ſogenannte alternance, d. h. die regelmäßige Abwechſelung männlicher und weiblicher Reime, beobachtete. Dieſes Werk iſt, wie auch Octavians Überſetzung der „Äneide" in franzöſiſchen Verſen (Paris 1509), König Ludwig XII. gewidmet.

Damals hat die burgundiſche Dichterſchule noch ein Nachſpiel, eine Art Fortſetzung gefunden am Hofe der Margarete von Öſterreich, der Enkelin Karls des Kühnen, der Tochter Kaiſer Maximilians und der Maria von Burgund, die die Traditionen des burgundiſchen Hofes auch darin fortgeſetzt hat, daß ſie Maler, Bildhauer und Baumeiſter beſchäftigte. 1504, erſt vierundzwanzig Jahre alt und ſchon zum dritten Male Witwe, wählte ſie zum Wahlſpruch: Fortune infortune fort une (Schickſal ſtürzt eine ſehr ins Unglück). Regentin der Niederlande ſeit 1507, reſidierte ſie in Mecheln, wo ſie 1530 ſtarb. In ihrer Politik arbeitete ſie Frankreich entgegen und ergriff ſtrenge Maßregeln gegen die in ihrem Lande aufkeimende Reformation. An ihrem Hofe ſammelte ſich ein Kreis von Dichtern und Gelehrten; unter den letzteren ſind Erasmus, Cornelius Agrippa und Secundus, der den Kuß in lateiniſchen Verſen beſang, die bedeutendſten; von jenen iſt Jean Lemaire zu nennen. Aber auch Margarete ſelbſt hat ſich als Dichterin verſucht. In den Handſchriften, die uns franzöſiſche Gedichte ihres Hofkreiſes überliefern, ſtehen auch ſolche der unglücklichen Regentin, in denen ſie, von tiefer Schwermut erfüllt, in ſchlichter, aber eindringlicher Sprache über die zahlreichen Enttäuſchungen ihres Lebens klagt.

Jean Lemaire bildet ſo recht ein Bindeglied zwiſchen der burgundiſchen Schule und der Plejade. Er ſteht mit dem einen Fuße noch im Mittelalter, mit dem anderen ſchon in der neuen Zeit. Er nannte ſich de Belges, weil er in Bavai im Département du Nord bei Valenciennes geboren war und man dieſen Ortsnamen damals als Belgis ins Lateiniſche übertrug. Er war gegen 1470 geboren und empfing ſeine erſte Bildung in Valenciennes, wo der einflußreiche Molinet (vgl. S. 251) ſein Verwandter war. Er ſollte Theolog werden und erhielt die Tonſur. Später ſtudierte er in Paris. Wir finden ihn dann als Hauslehrer bei einem Herrn von Saint-Julien im Schloß Valleure bei Mâcon und ſeit 1498 zu Villefranche bei Lyon als Finanzbeamten Peters II. von Bourbon, dem Schriftſteller Jehan Robertet (vgl. S. 256) beigegeben, der dort königlicher Schatzmeiſter war. Einem Beſuche des jungen Cretin (vgl. S. 269) erklärt Lemaire ſelbſt die Anregung zum Dichten zu verdanken. Außer dem Herzog Peter war auch Ludwig von Luxemburg, Graf von Ligny, ſein Gönner, doch verlor er beide 1503 durch den Tod und trat dann in den Dienſt der Margarete von Öſterreich, die ihn in Valenciennes nach Molinets Tod 1507 als ihren Bibliothekar und Hiſtoriographen (indiciaire) anſtellte. Von großem Einfluß auf ſein dichteriſches Schaffen waren zwei Reiſen nach Italien: 1506 nach Venedig und Rom, 1508 wieder nach Rom. Im April 1512 ſchied er aus dem Dienſt der Margarete und trat wie ehedem Commynes (vgl. S. 254) in den Dienſt ihres politiſchen Gegners, des Königs von Frankreich, über. Ludwig XII. ernannte ihn zum indiciaire der Königin. Beim Tode Ludwigs (1515) verlieren wir die Spur von Lemaire. Er ſtarb vor 1520. Er ſoll in Ungnade gefallen und in tiefem Elend verkommen ſein. Nach einer Ausſage aus ſpäterer Zeit wäre er im Krankenhauſe am Säuferwahn zu Grunde gegangen.

Lemaires litterariſche Thätigkeit iſt von den Jahren 1503 und 1512 begrenzt. Er begann damit, die Versſpielereien des vielbewunderten Molinet nachzuahmen, und konnte ſich von den Allegorien des „Roſenromans" nie ganz frei machen; aber doch verehrt er Petrarca und legt in den „Tempel der Ehre und der Tugend" (Temple d'honneur et de vertu), in dem er den Tod ſeines erſten Gönners betrauert, Terzinen ein (1503), neben einer anonymen und undatierten, aber nur wenig jüngeren Überſetzung von Dantes „Hölle" in Alexandrinern die älteſte Verwendung dieſer Dichtungsform in Frankreich. In mehreren politiſchen Tendenzſchriften förderte er die franzöſiſche Politik, noch bevor er ſeine Stellung an Margaretes Hof aufgab. In derjenigen, die von den verſchiedenen Kirchenſpaltungen handelt und dem König als dem Schutzherrn der gallikaniſchen Kirche gewidmet iſt (1511), tritt er dem Papſt entgegen, verwirft deſſen weltliche Herrſchaft ſowie das Cölibat und prophezeit, nachdem er 23 Kirchenſpaltungen aufgezählt hat, jetzt ſtehe die vierundzwanzigſte unmittelbar bevor, die gewaltigſte von allen. Er ſcheint die Reformation geahnt zu haben, die er nicht mehr erleben ſollte. In der „Vereinigung der beiden Sprachen" (Concorde des deux langages, 1511) ſtellt er einen Vergleich zwiſchen Franzöſiſch und Italieniſch an und ſchreibt jeder dieſer Sprachen eigentümliche Vorzüge zu. Mit Jean de Meung (vgl. S. 211), der nach ſeiner Meinung das für Frankreich geleiſtet habe, was Dante für Italien, läßt er die franzöſiſche Litteratur beginnen und legt ihm Alexandriner in den Mund, weil dieſe Versart damals für altertümlich angeſehen wurde.

Von beſonderer Anmut ſind zwei ſeiner Dichtungen: „Der grüne Liebhaber" (l'Amant vert) von 1505, worin er Margaretens Papagei zwei Briefe, den zweiten aus dem Jenſeits, an ſeine Herrin ſchreiben läßt, und die „Erzählung von Cupido und Atropos" (Conte de Cupido et d'Atropos), frei nach dem Italieniſchen des Serafino und wahrſcheinlich unvollendet, da ſie im Jahre 1520 von einem anderen fortgeſetzt wurde. Recht charakteriſtiſch iſt für die naive Art Lemaires, daß er Geſtalten der antiken Mythologie mit ſolchen aus dem Alten Teſtament zuweilen bunt durcheinander mengt. Das zeigt ſich, wie in ſeinen Gedichten, auch in ſeinem Hauptproſawerk, den „Beleuchtungen Galliens und Merkwürdigkeiten Trojas" (Illustrations de Gaule et singularités de Troye), einem hiſtoriſchen Roman, deſſen drei Teile 1510, 1512 und 1513 im Druck erſchienen und Margarete von Öſterreich, Claudia von Frankreich und Anna von Bretagne gewidmet waren. Einzelne Schilderungen darin ſind recht anſchaulich: Lemaire war mit hervorragenden Malern befreundet und nahm an den Fortſchritten dieſer Kunſt lebhaften Anteil. Das Werk hat auf Ronſard, den Dichter der „Franciade", nicht geringen Einfluß geübt. Lemaire ſelbſt glaubte freilich mehr als billig an die Echtheit der von ihm benutzten Quellen: außer Dictys und Laurentius Vallas lateiniſcher Homerüberſetzung ein erſchwindeltes Werk des Dominikaners Nanni oder Annius von Viterbo, durch den ſich Lemaire hatte täuſchen laſſen. Er wollte die große trojaniſche Geſchichte des Italieners Guido von Colonna (vgl. S. 125) durch ſeine „Illustrations" verdrängen und ſah nicht, daß die Fabelei, die er an die Stelle treten ließ, um nichts beſſer war. Das Werk bricht bei den Karolingern ab, in deren Stammvater Anchiſes wir den hiſtoriſchen Anſegiſil kaum wiedererkennen.

Lemaire beabſichtigte noch ein viertes Buch zu ſchreiben, das die Nutzanwendung der erſten drei enthalten ſollte: glaubte er hier die Abſtammung der europäiſchen Völker von den Trojanern nachgewieſen zu haben, ſo wollte er dort für einen Kreuzzug gegen die Türken Stimmung machen, welche die Völkerwiege Troja unrechtmäßigerweiſe beſetzt hielten. Es iſt bezeichnend, daß man den Kreuzzug nicht mehr mit religiöſen Motiven begründet, ſondern mit Argumenten, die auf Homer und das klaſſiſche Altertum zurückgreifen.

Lemaire war in mancher Hinſicht ein Vorläufer der Plejade. Seine Nachbildungen homeriſcher Beiworte und ſeine Vorliebe für die Diminutiva auf et erinnern an den Stil Ronſards und ſeiner Anhänger. Von Clément Marot, der mit Lemaire ohne Zweifel am

Königshofe zu Blois zuſammengetroffen war, erfahren wir, daß dieſer ihm riet, die überzählige Silbe in der Cäſur des Verſes (vgl. S. 6) zu vermeiden, die Clément in ſeinen erſten Dichtungen noch zugelaſſen hatte. Clément befolgte den Rat des Meiſters, und ſeitdem iſt die Unterdrückung dieſer überzähligen Silbe in Frankreich Geſetz.

Lemaire war auch mit dem ſehr gelehrten, aber anderſeits lächerlich eiteln Symphorien Champier nahe befreundet, deſſen Verkehr er gewiß manche Anregung und Belehrung zu verdanken hatte. Champier war mit einer Baſe des Ritters ohne Furcht und Tadel, Bayards, verheiratet. Er praktizierte als Arzt in Fourvière bei Lyon, ſtand mit vielen hervorragenden Gelehrten, z. B. mit Erasmus, in Briefwechſel und hat ſehr viele und ſehr mannigfaltige Werke teils gelehrten, teils litterariſchen Inhalts veröffentlicht.

Die letzten Ausläufer der pedantiſchen Richtung ſind Guillaume Cretin und Jean Bouchet, deren Thätigkeit ſich noch in die Zeit Franz' I. hinein erſtreckt. Guillaume Dubois, genannt Cretin (ſ. die farbige Tafel „Guillaume Cretin überreicht Franz I. einen Band ſeiner Werke“ bei S. 280), war Pariſer von Geburt und dort als Schatzmeiſter der Vincenner Kapelle und als Kantor der Sainte-Chapelle mit einträglichen Pfründen bedacht. Er lebte bis gegen 1525, wo Clément Marot auf ihn eine Grabſchrift verfaßte. Franz I. ernannte ihn zum königlichen Chroniſten. Als ſolcher hat er im Auftrage des Königs ſein umfangreichſtes Werk, eine Reimchronik in zwölf Büchern, die mit dem Trojaniſchen Kriege beginnt, geſchrieben, deren prachtvolle mehrbändige Handſchrift noch in Paris aufbewahrt wird, aber der Verbreitung durch den Druck niemals gewürdigt worden iſt. Außerdem hat er zahlreiche kleinere Gedichte verfaßt, die voll Allegorien und Reimkünſteleien ſind.

Man führt als Probe an:

Atropos a trop os âpre aux pots à propos

d. h. „Atropos (die Parze des Todes) hat zu viel Knochen, erpicht auf die Urnen bei Gelegenheit.“ Auf Sinn, geſchweige auf Geiſt, kommt es hier gar nicht an, wenn nur das Reimgeklingel in die Ohren fällt.

Und dieſer Dichter genoß eines ſolchen Ruhmes bei den Zeitgenoſſen, daß man ihn über Homer, Virgil und Dante ſtellte, und daß ſelbſt Clément Marot ihn einen souverain poète françois (hervorragenden franzöſiſchen Dichter) nennt. Erſt Rabelais hat dieſen Ruhm zerſtört, indem er Cretin unter dem Namen Raminagrobis vieux poète françois (alter franzöſiſcher Dichter) lächerlich machte. Dabei bediente er ſich eines Kunſtgriffes, den Molière in den „Gelehrten Frauen“ nachgeahmt hat: er legte ihm ein Rondeau in den Mund, ſo albern, daß man glauben möchte, es ſei von Rabelais mit ſatiriſcher Hand geſchmiedet, während es aus den geſammelten Werken des Hofdichters Guillaume Cretin wörtlich entnommen iſt.

Cretin war ein eifriges Mitglied der Dichtergeſellſchaft von Rouen, die 1486 als „Puy der unbefleckten Empfängnis“ von der gleichnamigen confrerie gegründet wurde und noch Corneille die Ehre erwies, Gedichte von ihm mit Preiſen zu krönen. Man pflegte dort für die Balladen die Refrainzeile, palinod genannt, wörtlich vorzuſchreiben. Auch Cretin hat ſich in ſolchen Balladen mit gegebenen Refrains verſucht. Dieſer Puy hat auch die Abfaſſung einer Anleitung zum Dichten durch Pierre Fabri veranlaßt. Die Anſicht, daß das Dichten wie irgend eine Hantierung lehr- und lernbar ſei, ſtimmt nur zu gut zu den Leiſtungen der bis dahin den Parnaß beherrſchenden Modedichter. Von ſeinen Vorgängern hat Fabri hauptſächlich Molinet und „den Unglückſeligen“ benutzt, deſſen Werk nur kurze Zeit vor dem ſeinigen erſchienen war.

Dieſer Dichter, der ſich l'Infortuné nennt und wahrſcheinlich Jourdain hieß, veranſtaltete eine Chreſtomathie mit Anweiſung zum Dichten, die unter dem Titel: „Der Luſtgarten und die Blume der Rhetorik“ (le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique) in erſter

Auflage ohne Jahr (bald nach 1501), in zweiter 1547 im Druck erſchien. Er hat die Vorſchriften zur Abfaſſung einer Ballade in die Form der Ballade, die zur Abfaſſung eines Rondeaus in die Form des Rondeaus gekleidet u. ſ. w.

Sein Lehrbuch, das nur einen Teil des „Jardin“ bildet und „Lehrbuch der zweiten Rhetorik“ (Instructif de la seconde rhétorique) betitelt iſt, zerfällt in zehn Kapitel, die von dem Begriff der Rhetorik, ihren Begründern, ihrer Einteilung, den ſieben Hauptfehlern, die beim Dichten begangen werden, dem Reimgeſchlecht, der Silbenzahl, dem Reim, den Dichtungsgattungen und den größeren Werken, wie Myſterium, Roman, Chronik, handeln.

Fabris ausführliche, dem Rouener Puy gewidmete Theorie der Poetik führt den Titel: „Die große und wahre Kunſt der vollen Rhetorik“ (Le grant et vray art de pleine rhétorique). Ihr Verfaſſer, eigentlich Le Fèvre, war aus Rouen ſelbſt und Mitglied des Puy, ſpäter Pfarrer zu Merey bei Evreux. Im erſten Buche handelt er von der Proſa, im zweiten von der Poeſie. Als größte Autorität nennt er Alain Chartier.

Er beſchreibt die verſchiedenen Gedichtgattungen, Ballade, Rondeau, Chant royal u. ſ. w., die Reimkünſteleien der Molinet und Genoſſen und macht auch allerlei ſprachliche Bemerkungen. Merkwürdig iſt, daß er wie Lemaire die epiſche Cäſur verwirft (vgl. S. 269), die lyriſche jedoch geſtattet. Jean Marot hat beide gebraucht, Clément Marot beide vermieden. Das Werk erſchien 1521 und erlebte bald ſechs Auflagen.

Als letzter Vertreter der ausſterbenden pedantiſchen Richtung iſt Jean Bouchet anzuſehen. Er wurde in Poitou 1475 oder 1476 geboren, lebte in Poitiers als Prokurator und ſtarb erſt 1555. Seine erſten Gedichte widmete er Karl VIII. kurz vor deſſen Ende und lebte eine Zeit lang am Hofe der Königin Anna. Zu Ligugé machte er am Hofe des Biſchofs Rabelais' Bekanntſchaft, der ihn infolgedeſſen ſchonend behandelt. Auf dem Titel ſeiner Werke hat er ſich den Dichternamen des „Durchſchreiters der gefährlichen Wege“ (Le traverseur des voies périlleuses) beigelegt. Modern iſt er nur darin, daß er ſchon ſeit 1521 die von Octavian aufgebrachte Regel der alternance (vgl. S. 267) beobachtet.

Als Ludwig XII. ſtarb (1515), war noch nichts zum Abſchluß gelangt, allein es drängte und arbeitete in den Köpfen wie Frühlingstrieb. Seit mehr als vierzig Jahren wurden Bücher in Frankreich gedruckt, und doch wagte es noch 1533 die Sorbonne, an Franz I. ein Geſuch um Unterdrückung des Buchdruckes zu richten, das nur auf das energiſche Warnen Budés vom König abgelehnt wurde. Vergebliches Mühen, den geiſtigen Fortſchritt mit der Zwangsjacke bekämpfen zu wollen! Mit der Entdeckung von Amerika war das Zeitalter angebrochen, das wir heute die neue Zeit benennen, das aber die Zukunft als das Zeitalter der Entdeckungen ſtempeln wird, vor deſſen Abſchluß wir gegenwärtig ſtehen. Kopernikus war damals mit der Entwickelung ſeiner Theorie vom Sonnenſyſtem beſchäftigt. Dazu kam die Renaiſſance, von gewaltiger Begeiſterung für die antike Litteratur und Kunſt getragen. Von dieſen neuen Ideen war keine in Frankreich entſproſſen; doch wirkten ſie dort ebenſo mächtig wie anderwärts und rüttelten erſt leiſe, dann ſtärker und ſtärker an dem Bau der mittelalterlichen Weltanſchauung, der für die Ewigkeit gegründet ſchien.

Hingegen war völlig ſelbſtändig, ohne Einwirkung des Auslandes, in Frankreich der Reformationsgedanke aufgetreten, der die reine Lehre des Evangeliums als einzige Autorität und Chriſtus als einzigen Mittler hinſtellte. Seine welterſchütternde Kraft erhielt freilich auch dieſer Gedanke erſt, als Robert Olivétan ſeinem jungen Vetter Calvin von der befreienden That des Wittenberger Mönches die unglaubliche Kunde brachte.

VIII. Das Drama des Mittelalters.

1. Das reinlateiniſche und das mit Franzöſiſch untermiſchte liturgiſche Drama.

Wenn der Sprachkundige die franzöſiſchen Worte, welche ſich auf die Bühne beziehen, alſo Worte wie théâtre, scène, drame, tragédie, näher beſieht, ſo muß ſich ihm die Überzeugung aufdrängen, daß ſie nicht zu dem alten Erbgut des franzöſiſchen Sprachſchatzes gehören können, das ſich aus der Römerzeit im Volk erhalten hat. Das alte römiſche Theater hat einmal in Gallien ſo vollſtändig aufgehört, daß die Worte, die ſich auf die Bühne bezogen, ja ſogar die Vorſtellungen von Theatereinrichtungen den Menſchen verloren gegangen waren. Auf dieſem Gebiete hatte die Völkerwanderung im Bunde mit dem chriſtlichen Glaubenseifer gründlich aufgeräumt. Man wußte nicht einmal, was die Ausdrücke Tragödie und Komödie im Altertum bedeutet hatten. Man verſtand unter jener eine Dichtung mit heiterem Anfang und traurigem Schluß, unter dieſer eine ſolche mit traurigem Anfang und heiterem Schluß. Daher hat noch Dante ſein von der Hölle zum Himmel führendes Gedicht „Komödie" genannt. Daß dieſe Stücke im Altertum von Schauſpielern aufgeführt wurden, ahnte man nicht, ſondern glaubte, ein Einziger habe ein ſolches Stück vorgetragen und bei den einzelnen Rollen ſeine Stimme verändert. So bietet uns das Mittelalter das eigentümliche Schauſpiel, daß aus geringen Keimen ein neues Theater hervorwächſt und ſich zu reicher Entwickelung geſtaltet.

Wie das Drama der Griechen, ſo hat ſich auch das mittelalterliche aus dem Kultus entwickelt. Als Keim des mittelalterlichen Schauſpiels iſt wohl das *Reſponſorium* anzuſehen, ein Wechſelgeſang zwiſchen Prieſter und Gemeinde, der, gleich dem älteſten griechiſchen Drama, nur eine Perſon und einen mit dem Publikum identiſchen Chor auftreten läßt, ſomit die denkbar einfachſte Form bildet. Zuweilen wurden Begebenheiten der heiligen Geſchichte, wie die Anbetung der drei Könige oder die Grablegung Chriſti, in Pantomimen dargeſtellt, mit ſzeniſchem Aufwand, aber ohne Reden. Man brauchte nur den Wechſelgeſang auf die Pantomime zu übertragen, und der Anfang des echten Dramas war gegeben. Dieſe einfachſte Form, die ſich der lateiniſchen Sprache bediente und ſich zunächſt wörtlich an die Bibel anſchloß, nannte man *Offizium*. Ihm ſteht unſer Oratorium nahe, dem nur die ſzeniſche Ausſtattung fehlt.

Die älteſten Offizien reichen in die Karolingerzeit hinauf. Den Kern der geſamten Entwickelung bildet das des Oſtermorgens, das urſprünglich nur aus folgenden Sätzen beſtand:

Engel: Wen ſucht ihr im Grabe, ihr Chriſtinnen?
Frauen: Jeſus von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmelsbewohner!
Engel: Er iſt nicht hier, er iſt auferſtanden. Gehet und ſaget, daß er aus dem Grabe auferſtanden iſt.

Indem man damit eine Zeremonie verband, die dadurch vorbereitet war, daß am Karfreitag ein Kreuz aufgerichtet, dann, in Leinen eingehüllt, in der Kirche begraben und am Sonnabend Abend wieder herausgenommen wurde, erhielt man z. B. folgendes Offizium (aus Rouen).

Man erblickt in der Kirche das offene Grab Chriſti. Durch die Mitte des Chores treten drei Diakone auf, Gefäße tragend; ſie ſind als Frauen gekleidet, da ſie die drei Marien darſtellen. Mit niedergeſchlagenem Blick gehen ſie raſch bis ans Grab und ſingen: „Wer wird uns dieſen Stein vom Grabe wälzen?“ Ein Kind, als Engel gekleidet, mit einer Ähre in der Hand, ſteht vor dem Grabe und fragt: „Wen ſucht ihr?“ Die Frauen: „Jeſus von Nazareth, den Gekreuzigten“. Der Engel: „Er iſt nicht hier, denn er iſt auferſtanden.“ So geht es weiter mit wörtlicher Benutzung des Bibeltextes bis zur Begegnung mit Chriſtus. Zuletzt ſingen die Frauen: „Halleluja, der Herr iſt auferſtanden, der ſtarke Löwe Chriſtus, Gottes Sohn.“

Dieſe Feier war während der Matutin am Oſterſonntag zwiſchen dem dritten Reſponſorium und dem Tedeum in den Gottesdienſt eingereiht. Bald erweiterte man die Aufführung durch Einlegung von Kirchengeſängen, ſeltener von frei erfundenen Sätzen. Man ließ Pilatus und die Juden auftreten, und ſeit dem 14. Jahrhundert, wenn nicht früher, ſchickte man Ereigniſſe aus Chriſti Leben, am liebſten die Paſſionsgeſchichte, bei der die Klage der Maria ſtets mit Vorliebe ausgeführt war, dem Auferſtehungsſpiel voraus. Die meiſten dieſer „liturgiſchen Dramen“ ſind uns in Handſchriften des 11. Jahrhunderts erhalten, zum Teil mit der zugehörigen Muſik. Einige reichen noch höher hinauf. Eines der älteſten von echt dramatiſcher Einkleidung iſt das Dreikönigsſpiel von Limoges, ein merkwürdiges Gebilde, das auf der Grenze zwiſchen Erzählung und Drama ſteht.

Drei Chorknaben ſind als Könige gekleidet; ſie tragen goldene Gefäße in der Hand und nähern ſich langſam dem Altare, dabei ſingend:

„Neuen Heiles lichtes Zeichen ſtrahlet herrlich, ſtrahlt von fern,
Und des Morgenlandes Kön'ge folgen gläubig ihrem Stern;
Kön'ge eilen an die Krippe, anzubeten ihren Herrn.
Vor dem einen König neiget dreifach ſich des Morgens Krone.“

Darauf ſagen ſie mit verteilten Rollen, indem jeder beim Sprechen ſein Gefäß ſchwingt:

„Der bringt Gold, und der bringt Weihrauch, der bringt Myrrhen dar als Frone.
Gold dem König, Gott den Weihrauch und die Myrrh' dem Menſchenſohne.“

Dann zeigt der erſte auf einen Stern, der an einem Faden von der Decke herabhängt, und ſingt: „Dies iſt das Zeichen des großen Königs.“ Die drei gehen auf den Altar zu und ſingen: „Wir wollen uns aufmachen und ihn ſuchen und ihm unſere Geſchenke darbringen, Gold, Weihrauch und Myrrhen.“ Bei dieſen Worten legen ſie die Geſchenke auf den Altar. Die Stimme eines Engels wird vernommen: „Ich verkündige euch große Freude; denn euch iſt heute der Heiland geboren.“

Sehen wir von dem Engel ab, deſſen Stimme hinter dem Altar hervortönt, ſo treten drei Perſonen auf. Krippe und Jeſuskind ſind nicht vorhanden, ſondern werden durch den Altar mit der Monſtranz vertreten.

Eine offenbare Nachahmung jener älteſten Oſterfeier iſt eine Weihnachtsaufführung, die mit der Frage anhebt: „Wen ſucht ihr in der Krippe, o Hirten?“ Wie dort das Grab, ſo bildet hier die Krippe den Mittelpunkt. So fanden denn auch an anderen Feſten kurz vor oder nach Weihnachten Aufführungen ſtatt: am 28. Dezember der Bethlehemiſche Kindermord, am 6. Januar die Anbetung der drei Könige, die, mit beſonderem Glanze dargeſtellt, zuweilen die Anbetung der Hirten und den Kindermord als vorbereitende Szenen einſchloß. In mehreren ſehr verbreiteten Faſſungen ſpielt der böſe Herodes eine Hauptrolle.

Eine andere Form des Weihnachtsoffiziums war das Prophetenſpiel, die Dramatiſierung einer pſeudoauguſtiniſchen Predigt, die beim Gottesdienſt des Feſtes vorgeleſen wurde und eine Reihe von Perſonen, gewöhnlich dreizehn an der Zahl, ohne chronologiſche Ordnung

Übertragung der umſtehenden Handſchrift.

Cy commence le liure des proprietez des choses translaté de Latin en François par maistre Jehan Corbechon de l'ordre sainct Augustin.

A treshault et trespuissant prince Charles le quind de son nom, par la digne pourueance de dieu roy de France, paisible seignourie soit donnee par qui les roys si regnent; et de par le translateur de ce liure, qui pour cause de sa petitece no*m*mer ne se doit, soit offerte et presentee honneur et reuerence, subiection et obeissance en tous les commandemens sans contredit. Selon la verité des diuines escriptures et[1] humaines perfecions que cuer royal doit desirer le desir de sapiēnce doit par raison tenir le premier lieu. La cause si est, car noblesse de cuer royal doit souue [. . . .]

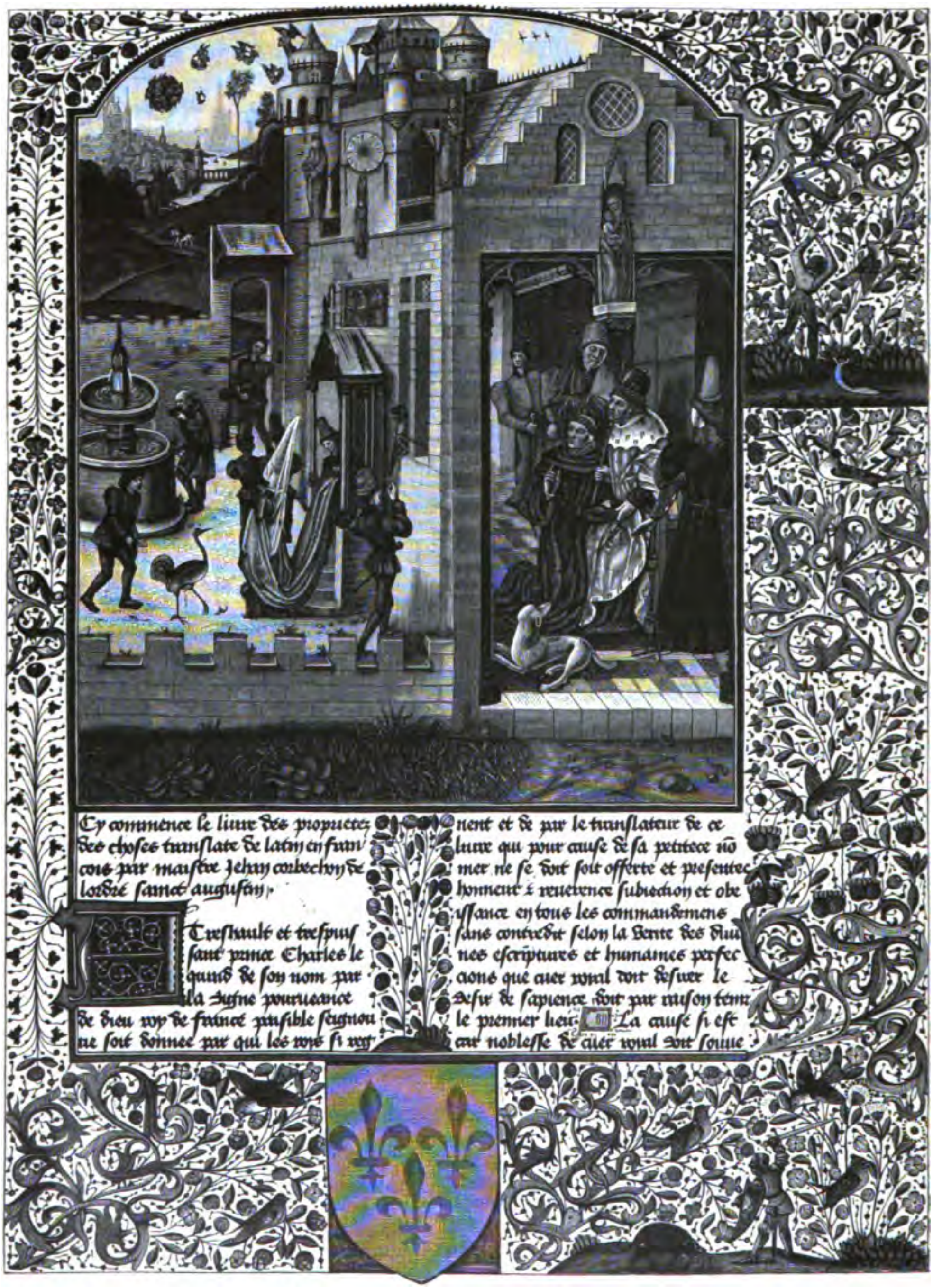
Hier beginnt das Buch von den Eigenſchaften der Dinge, aus dem Lateiniſchen ins Franzöſiſche überſetzt von Meiſter Jehan Corbechon vom Orden Sankt Auguſtins.

Dem ſehr hohen und ſehr mächtigen Fürſten Karl V. ſeines Namens, durch Gottes würdige Vorſehung König von Frankreich, ſei [von dem] friedliche Herrſchaft gegeben, durch den die Könige herrſchen, und ihm ſei im Namen des Überſetzers dieſes Buches, der ſich wegen ſeiner Niedrigkeit nicht nennen darf, Ehre und Verehrung, Unterwerfung und Gehorſam in allen Geboten ohne Widerſpruch erwieſen und dargebracht. Nach der Wahrheit der göttlichen Schriften ſoll von den menſchlichen Vorzügen, die ein Königsherz begehren ſoll, das Begehren nach Weisheit mit Recht die erſte Stelle einnehmen. Die Urſache iſt, daß Adel eines königlichen Herzens vorzugsweiſe [und erſtlich danach ſtreben muß, recht ehrenhaft und gerecht zu herrſchen und ebenſo ſeine Unterthanen zu lenken, und das kann er nicht ohne Weisheit, woraus folgt, daß er vor allem nächſt Gott Weisheit lieben und begehren muß.]

Auf dem Bilde iſt rechts der König von Frankreich dargeſtellt, dem ein Meiſter die Eigenſchaften der Dinge erklärt, links der Schloßhof mit Ausblick in die dahinter gelegene Landſchaft.

---

[1] Lies: des.



Cy commence le liure des proprietez
des choſes tranſlate de latin en fran
cois par maiſtre Jehan corbechon de
lordre ſainct auguſtin.

Treſhault et treſpuiſ
ſant prince Charles le
quint de ſon nom par
la digne pourueance
de dieu roy de france paiſible ſeignou
rie ſoit donnee par qui les roys ſi reg
nent et de par le tranſlateur de ce
liure qui pour cauſe de ſa petitece nō
mer ne ſe doit ſoit offerte et preſentee
honneur & reuerence ſubiection et obe
iſſance en tous les commandemens
ſans contredit ſelon la doctrine des diui
nes eſcriptures et humaines perfec
cions que cuer royal doit deſirer le
deſir de ſapience doit par raiſon tenir
le premier lieu. La cauſe ſi eſt
car nobleſſe de cuer royal doit ſouue

Eine Seite aus Bartholomæus Anglicus' „Buch von den Eigenschaften der Dinge", für König Karl V. ins Französische übersetzt von Jehan Corbechon.

Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

auftreten läßt, die das Erſcheinen Chriſti prophezeit hatten: die meiſten Perſonen aus dem Alten Teſtament, einige aus dem Neuen, wie Simeon, die Eltern Johannes des Täufers und dieſer ſelbſt, endlich einige Heiden, nämlich Virgil, Nebukadnezar, die Sibylle. Es lag nahe, dieſe gegen die Verſtocktheit der Juden heftig eifernde Predigt zu einem Drama umzugeſtalten, wobei ſie mannigfache Erweiterungen erfuhr. Zuweilen wurde Auguſtin, dem man die zu Grunde liegende Predigt zuſchrieb, an die Spitze geſtellt und zum Hauptwortführer gemacht. Auch konnten einzelne Szenen, da ſie ohne Verknüpfung nebeneinander ſtanden, losgelöſt und zu ſelbſtändigen Dramen ausgebaut werden. War auch das Weihnachtsſpiel erſt nach dem Oſterſpiel entſtanden, ſo hatte es ſich doch, da ihm die Ausbildung des Oſterſpiels zu ſtatten kam, reicher als dieſes entwickelt und konnte nun ſeinerſeits Elemente an jenes abtreten. So finden ſich der Sündenfall und der Prophetenzug ſpäter auch als vorbereitende Szenen der Paſſion.

Da das Evangelium vom Jüngſten Tag auf den letzten Sonntag des Kirchenjahres fiel, ſo ſind das Jüngſte Gericht ſchildernde oder darauf hindeutende Spiele wahrſcheinlich an dieſem Sonntag aufgeführt worden. Wir beſitzen einige bedeutende Texte dieſer Art aus Deutſchland. In Frankreich ſcheinen ſolche Aufführungen, wenigſtens in der älteren Zeit, nicht ſo populär geweſen zu ſein; doch darf wohl auf denſelben Tag der „Sponſus" bezogen werden (vgl. S. 274).

Das Eindringen weltlicher oder komiſcher Elemente, die ſich an Maria Magdalena, die Soldaten, den Teufel anhingen, gab ſchon im 12. Jahrhundert Anlaß, die Spiele aus der Kirche zu verbannen; doch verlegte man ſie zunächſt auf den Platz neben der Kirche. Seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts werden auch in den Kloſterſchulen Aufführungen veranſtaltet, beſonders zu Ehren der Katharina, der Schutzpatronin der Gelehrſamkeit, und des Nikolaus, des Schutzpatrons der Schüler. Gegen das Ende des 13. Jahrhunderts erlahmt die Erfindung; man führt noch ferner lateiniſche Spiele auf, wiederholt aber nur die älteren Texte mit oder ohne Veränderungen.

Die lateiniſche Sprache machte das Repertoire des Offiziums zu einem internationalen. Zunächſt einfach an die Bibel angelehnt und auf die Hauptfeſte beſchränkt, dann auch auf Feſte der Lokalheiligen bezogen, wurde das Offizium durch neue Arrangements an Ort, Zeit und Publikum angepaßt und allmählich erweitert. Ein wichtiger Anſtoß zur Umgeſtaltung ſcheint von der ſogenannten épître farcie ausgegangen zu ſein. Das war ein Geſang in der Volksſprache, der durch die Vorleſung der Perikope ſtückweiſe unterbrochen wurde. Uns ſind mehrere ſolcher épîtres farcies in franzöſiſcher und provenzaliſcher Sprache erhalten; den älteſten, auf Stephanus, glaubt man in den Anfang des 12. Jahrhunderts ſetzen zu dürfen. Die Einmiſchung franzöſiſcher Stellen, die auch den des Lateiniſchen unkundigen Teil des Publikums zu ſeinem Rechte kommen ließ, empfahl ſich auch für das Offizium, und ſo ſind uns von Hilarius, dem Zuhörer des Abailard (vgl. S. 172), drei lateiniſche Schauſpiele erhalten („Daniel", „Lazarus", „Nikolaus"), von denen die beiden letzteren lyriſche Geſänge, man möchte ſagen Arien, einſchließen, deren 2—4 Strophen mit franzöſiſchen Refrains verſehen ſind. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß Hilarius dieſe Stücke mit Beihilfe dreier Freunde, deren Namen am Rande ſtehen, als Student verfaßt hat, daß ſie von den Kloſterſchülern während des Gottesdienſtes aufgeführt wurden. Dann hätten wir in ihnen merkwürdige Denkmäler aus den Kreiſen der Abailardſchen Schüler.

Der „Daniel" (Istoria de Daniel), ein Weihnachtsſpiel, das aus dem Prophetenſpiel losgelöſt wurde, wo Daniel als Prototyp Chriſti auftrat, zerfällt in zwei Teile. Der erſte ſpielt faſt ausſchließlich im Feſtſaal des Baltazar (Belſazar). Ein Chor von vier Soldaten ſingt dieſem Preisgeſänge. Der König läßt die heiligen Gefäße herbeibringen. Der Chor ſingt weiter, mit einem vierzeiligen Refrain. Dann erſcheint die geſpenſtiſche Hand, die das Mene tekel anſchreibt. Der König läßt ſeine vier Magier rufen, die den Sinn der rätſelhaften Worte erklären ſollen, ihn aber nicht zu deuten wiſſen. Die Königin kommt, wird mit einem Huldigungsgeſang von den Soldaten begrüßt und ſchlägt Daniel als Erklärer der Zeichen vor. Die Soldaten führen ihn herbei, und Daniel deutet dem König den Sinn der Worte: am nächſten Morgen wirſt du der Herrſchaft beraubt werden, zur Strafe für die Entweihung der Gefäße des Herrn. Daniel wird dem Verſprechen des Königs gemäß zum Mitregenten eingeſetzt. Die Soldaten müſſen die Gefäße forttragen und zugleich der Königin das Geleit geben.

Im zweiten Teil tritt Darius auf, tötet Baltazar, ſetzt ſich deſſen Krone auf und läßt ſich auf dem Throne nieder. Die Soldaten ſingen ihm ein Preislied und empfehlen ihm, Daniel rufen zu laſſen. Dieſer wird, da er ſich weigert, den König anzubeten, in die Löwengrube geworfen. Ein Engel beſchützt ihn vor den Löwen, ein anderer fordert Abacub auf, ihm Speiſe zu bringen. Der König nimmt Daniel in Gnaden auf und verurteilt deſſen Ankläger zur Löwengrube. Weihnachtsgeſänge bilden den Schluß.

Eine wichtige Bemerkung macht Hilarius am Schluſſe des „Daniel“: Wenn die Aufführung zur Mette geſchieht, ſo ſoll das Tedeum, wenn zur Veſper, das Magnificat angeſtimmt werden. Jenes war jedenfalls das Üblichere; daher ſchließen auch franzöſiſche Stücke, wie Bodels „Nikolaus“, Ruſtebuefs „Theophilus“ und zahlreiche aus ſpäterer Zeit, mit dem Tedeum. Nicht viel jünger iſt ein anderer „Daniel“, den die Kloſterſchüler zu Beauvais verfaßt haben, und der auch auf das Weihnachtsfeſt Bezug nimmt. Er unterſcheidet ſich von dem Stück des Hilarius beſonders dadurch, daß er franzöſiſche Worte einmiſcht.

In ebenſo kunſtvoll gereimten, ſehr ſingbaren lateiniſchen Verſen wie dieſe Danielſpiele ſind die beiden anderen Stücke des Hilarius abgefaßt. Der „Lazarus“ (Suscitacio Lazari) iſt nur etwa halb ſo lang wie der „Daniel“, der „Nikolaus“ (Ludus super iconia sancti Nicolai) noch kürzer. Dort ſind die franzöſiſchen Refrains Maria und Martha in den Mund gelegt, hier dem Heiden, der Nikolaus zum Hüter ſeiner Schätze einſetzt.

Dieſer Heide bittet das Bild des Heiligen, ihm ſeine Schätze zu bewahren, bis er von einer Reiſe zurückgekehrt ſein werde. In ſeiner Abweſenheit kommen Diebe und rauben alles. Der Heide bricht in Klagen aus und ſchlägt die Statue des Heiligen mit der Peitſche, bis dieſer den Räubern erſcheint und ſie auffordert, das geſtohlene Gut zurückzubringen, ſonſt müßten ſie morgen am Galgen büßen. Sie bringen die Sachen in der That. Der Heide wirft ſich vor Nikolaus nieder, um ihm zu danken. Der Heilige aber erklärt, nur Gott habe das Wunder bewirkt, und der Heide bekehrt ſich zum Chriſtentum.

Einen Schritt weiter geht das „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“, auch „Sponſus“ („Bräutigam“) genannt, das wohl in Angoumois in der erſten Hälfte des 12. Jahrhunderts aufgeſchrieben worden iſt.

Das Stück, das nur 90 Verſe umfaßt, beginnt mit einem Chorgeſang in zehn majeſtätiſchen lateiniſchen Verſen, worin die Ankunft des Bräutigams Chriſtus angekündigt wird. Im folgenden iſt der Zehnſilbler vorherrſchend, ſowohl in franzöſiſcher als in lateiniſcher Form. Der Erzengel Gabriel ermahnt die Jungfrauen zur Wachſamkeit. Er ſpricht vier franzöſiſche Strophen mit zweizeiligem Refrain. Dann reden die thörichten Jungfrauen mit den klugen lateiniſch, doch mit franzöſiſchem Refrain. Jene haben ihr Öl verſchüttet und bitten dieſe, ihnen auszuhelfen. Dieſe verweiſen ſie erſt in lateiniſcher, dann in franzöſiſcher Sprache an die Ölhändler, die ihnen aber in gleicher Sprache eine abſchlägige Antwort geben und ſie an die klugen zurückverweiſen. Sie kommen jedoch vor die verſchloſſene Thür; denn der Bräutigam iſt inzwiſchen eingetroffen und treibt ſie mit zwei lateiniſchen Verſen, die zu dem Versmaß des Anfangs zurückkehren, und drei franzöſiſchen von der Schwelle. Dann erſcheinen die Teufel und ſchleppen die thörichten Jungfrauen in die Hölle.

Hier finden ſich alſo neben einem romaniſchen Refrain, der lateiniſchen Strophen angehängt iſt, bereits ganz romaniſche Strophen, die ſich freilich durch den Vergleich des lateiniſchen mit dem bibliſchen Text als ſpätere Einlagen erweiſen.

Es gibt noch ein fünftes lateiniſches Stück, das Franzöſiſch einmiſcht, und zwar wie der „Sponſus“ in ganzen Strophen: „Die drei Marien“. Es iſt in einer im 14. Jahrhundert geſchriebenen Handſchrift der Nonnenabtei Origny-Sainte-Benotte bei Saint-Quentin überliefert. Der Text iſt auf keinen Fall viel älter als die Handſchrift. Das Stück ſteht darin ganz allein, daß es trotz des lateiniſchen Textes franzöſiſche Bühnenanweiſungen enthält.

Die drei Marien treten auf, jede hält eine Kerze in der Hand, Maria Magdalena auch eine Salbendoſe. Sie kaufen Salbe beim Kaufmann und ſprechen mit ihm franzöſiſch. Dann gehen ſie zum Grab und unterhalten ſich mit den beiden Engeln in lateiniſchen Diſtichen. Die Engel tröſten Magdalena franzöſiſch, bis Chriſtus erſcheint und mit ihr lateiniſch ſpricht im Wortlaut der Evangelien.

2. Das franzöſiſche Drama im 12. bis 14. Jahrhundert.

Bald ſollten auch ganze Stücke in franzöſiſcher Sprache abgefaßt werden. Von den lateiniſchen Spielen finden ſich alle Hauptarten auch in franzöſiſchen Nachahmungen vor; doch ſind uns die letzteren oft erſt in Faſſungen aus ſpäterer Zeit erhalten. Das älteſte Werk dieſer Art, das „Adamsſpiel" (Representacio Ade), erinnert noch durch die lateiniſch abgefaßten Bühnenanweiſungen an den Urſprung aus dem Offizium. Gott ſelbſt tritt hier handelnd auf. Die Perſon, welche ihn darſtellt, wird als figura bezeichnet und geht in die Kirche hinein ab, indem ſich die Bühne unmittelbar vor der Kirchthür befindet. Das Paradies liegt erhöht, die Hölle wahrſcheinlich in einer Vertiefung. Die Teufel laufen auf der Straße herum zur Ergötzung der Menge. Wenn wir genauer zuſehen, haben wir im „Adamsſpiel" drei Ereigniſſe ohne engeren Zuſammenhang, den Sündenfall, Kains Brudermord und die Propheten, von denen das erſte ausführlicher dargeſtellt iſt als die beiden anderen zuſammengenommen.

Die vorherrſchende Form iſt das kurze Reimpaar, doch ſind beſonders wichtige Stellen in einreimige Quatrains (Strophen zu je vier Verſen) aus Zehnſilblern gekleidet. Durch ſeine Sprache wird das Spiel in das nördliche England und in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts verwieſen. Voran ſteht eine lateiniſche Vorſchrift für die Aufführung:

> „Das Paradies werde auf einem erhöhten Orte hergerichtet. Vorhänge und Stücke Seidenzeug mögen ringsherum aufgehängt werden, in einer Höhe, daß die im Paradies befindlichen Perſonen oben bis zu den Schultern ſichtbar ſind. Man bereite Gewinde aus duftigen Blumen und Laub. Im Innern befinden ſich Bäume und an ihnen hängende Früchte, ſo daß der Platz ſehr anmutig erſcheint. Dann komme der Erlöſer, mit einer Dalmatika (Ärmelgewand des Biſchofs oder des Diakonus) bekleidet, und Adam und Eva mögen vor ihm ſtehen. Adam ſei mit roter Tunika bekleidet, Eva mit weißem Weiberrock, mit einem Überwurf aus weißer Seide, und beide mögen mit dem Geſicht nach der Figur ſtehen, Adam etwas näher mit ernſter Miene, Eva mit etwas unterwürfigerer. Und Adam ſei gut einſtudiert, wenn er antworten muß, daß er dabei weder zu raſch noch zu langſam ſpreche. Und nicht nur er, ſondern alle Perſonen ſeien ſo einſtudiert, daß ſie ruhig ſprechen und die der Sache, von der ſie ſprechen, angemeſſene Gebärde machen. Und in den Verſen ſollen ſie weder eine Silbe hinzufügen noch hinweglaſſen, ſondern alle ſollen deutlich ausſprechen, und was zu ſagen iſt, ſoll in der richtigen Reihenfolge geſagt werden. Und ſo oft jemand das Paradies zu nennen hat, ſoll er dahin blicken und mit der Hand dahin deuten."

Dieſe Vorſchrift iſt in mancher Hinſicht merkwürdig. Die Bühnenrequiſiten werden ſelten ſo eingehend beſchrieben. Die Warnung vor einer Entſtellung der Silbenzahl der Verſe war nur in England am Platz, weil nur dort die inlautenden dumpfen e vor Vokalen ſchon um dieſe Zeit im Verſtummen begriffen waren.

Nach der Verleſung des Bibeltextes der Schöpfungsgeſchichte und nach einem lateiniſchen Chorgeſang gibt Gott Adam und Eva Verhaltungsmaßregeln. Er geſtattet ihnen, von allen Früchten zu eſſen, nimmt aber die eines Baumes aus und geht ab in die Kirche. Nun ſollen Teufel auf den Straßen hin und her laufen, mit entſprechenden Geſten und reiheum in die Nähe des Paradieſes kommen, Eva die verbotene Frucht weiſend, als rieten ſie ihr, davon zu eſſen. Der oberſte Teufel bemüht ſich vergebens, Adam zum Übertreten von Gottes Gebot zu überreden. Dann tritt eine längere Pauſe ein, während der wieder die Teufel zur Beluſtigung dienen. Als ihr Oberhaupt ſodann bei Adam einen zweiten Verführungsverſuch macht, deutet er an, daß ſeit dem vorigen bereits zwei Tage vergangen ſind. Adam widerſteht aufs neue. Der Teufel macht ſich ſodann an Eva, die er ſchmeichelnd umgarnt: „Du biſt ein ſchwaches, zartes Weſen und friſcher als eine Roſe, weißer als Kriſtall, als Schnee, der auf Eis fällt im Thale. Ein ſchlechtes Paar hat der Schöpfer aus euch gebildet: du biſt zu zart und er zu hart. Aber du biſt die Klügere.“ Nachdem der Teufel zur Hölle zurückgekehrt iſt, ſpricht Adam ſeine Mißbilligung darüber aus, daß ſich Eva mit dem Teufel eingelaſſen habe. Da ringelt ſich eine künſtlich angefertigte Schlange den Stamm des verbotenen Baumes hinauf. Eva ſcheint ihrem Rate zu lauſchen, bricht einen Apfel und reicht ihn Adam. Als dieſer ſich weigert, ihn zu nehmen, koſtet ſie zuerſt, dann auch er. Aber er iſt ſich ſofort der Sünde bewußt, beugt ſich nieder, legt ſeine koſtbaren Kleider ab, ohne von den Zuſchauern geſehen zu werden, und zieht ein Gewand aus Feigenblättern an. Dann beginnt er zu klagen und Eva Vorwürfe zu machen. Gott tritt auf, verhört die Schuldigen, flucht der Schlange und treibt das Paar aus dem Paradies. Der Engel mit dem Flammenſchwert wird an das Thor geſtellt, Adam und Eva beginnen zu graben und zu ſäen, der Teufel pflanzt Dornen und Diſteln zwiſchen die Feldfrucht, und mit den langen Klagen der Vertriebenen ſchließt der Text des erſten Teils. Dann kommt noch eine ſtumme Szene, in der die Teufel Adam und Eva mit Ketten feſſeln und zur Hölle ſchleppen.

Es folgt die Szene von Kain und Abel. Dieſer fordert Kain auf, von allem den Zehnten Gott zu ſpenden; der aber weigert ſich zunächſt. Die Moral, den Zehnten an die Kirche zu zahlen, iſt oft an dieſe Stelle angeknüpft worden. Die beiden bringen dann auf der Bühne in Gegenwart Gottes ihre Opfer dar. Gott ſegnet die Gaben Abels und verachtet die Kains. Dieſer hegt daher Haß gegen ſeinen Bruder, fordert ihn zu einem Spaziergang auf und bringt ihn um. Als Abel tot daliegt, tritt Gott auf und fragt Kain: „Wo iſt dein Bruder Abel?“ Kain antwortet mit der bekannten Ausrede, und Gott flucht ihm. Gott geht ab in die Kirche. Die Teufel ſchleppen Kain mit häufigen Knuffen, Abel ſanfter in die Hölle. Denn nach der Auffaſſung des Mittelalters wanderten bis zur Kreuzigung Chriſti die Seelen aller, auch der guten Menſchen in die Hölle, mit Ausnahme nur der zwei lebend entrückten Henoch und Elias.

Die dritte Szene beginnt mit der Vorleſung der pſeudoauguſtiniſchen Predigt (vgl. S. 272). Dann treten die verſchiedenen Weisſager auf. Jeder ſagt ſeine Prophezeiung erſt lateiniſch, dann in franzöſiſchen Verſen und wird, wenn er fertig iſt, von den Teufeln in die Hölle geführt. Der letzte iſt Nebukadnezar.

Der Verfaſſer dieſes mehrfach von lateiniſchen Chorgeſängen unterbrochenen älteſten franzöſiſchen Theaterſtückes war ein Dichter von Begabung. Die ausgedehnten lyriſchen Partien ſind voll Pathos und Wärme. Die pſychologiſche Wahrheit verrät ſich durch manchen feinen Zug, und ungeachtet der entlegenen und fremdartigen Elemente tritt uns eine mit Glück gehandhabte Realiſtik entgegen. Das Prophetenſpiel, das den Schluß bildet, iſt als der Kern des Stückes anzuſehen, dem die vorhergehenden Szenen vorausgeſchickt worden ſind. Adam war an die Spitze des Prophetenzuges geſtellt worden; ihm war die Erlöſung geweisſagt, zu der der Sündenfall das Gegenſtück bildete. Ebenſo war die Ermordung des unſchuldigen Abel eine vorbildliche Hindeutung auf Chriſti Opfertod. Dieſe Ereigniſſe, der Sündenfall und die Ermordung Abels, waren, nachdem Adam und Abel an die Spitze der Prophetenreihe geſchoben waren, zu ſelbſtändigen kleinen Dramen ausgeſponnen worden, die untereinander ſo wenig verknüpft ſind, daß Adam und Eva ſterben, bevor Abel und Kain auftreten.

Aus dem Ende desſelben Jahrhunderts und aus Arras haben wir das „Sankt Nikolaus-Spiel“ (Ju saint Nicolas), beſtimmt, am Vorabend des Feſtes des Heiligen geſpielt zu werden. Sein Verfaſſer, Jehan Bodel, iſt uns ſchon als Dichter einer Chanſon de geſte und als Lyriker bekannt (vgl. S. 29). Nikolaus war der Schutzpatron der Schüler; vielleicht wurde Bodels Spiel in der Arraſer Kloſterſchule ihm zu Ehren geſpielt. Jedenfalls verdankt er der erwähnten Eigenſchaft, daß er häufiger als irgend ein anderer Heiliger zum Mittelpunkt von Schauſpielen gewählt worden iſt. Bodel läßt die Haupthandlung ſehr zurücktreten, dagegen betont er Nebenumſtände, die er mit großer Freiheit und mit derber Realiſtik behandelt. Nicht übel, wenn auch halb im Scherz, hat man das Stück das älteſte romantiſche Drama genannt.

Der Prolog, der das Stück eröffnet und von dem Redner geſprochen wird, erwähnt, daß es der Vorabend des Nikolaustages (des 6. Dezembers) ſei, und erzählt bereits den ganzen Verlauf der Handlung. Der Dichter mochte die Befürchtung hegen, daß das Mirakel in ſeinem Drama etwas zu kurz gekommen ſei, und für gut halten, es im Prolog ſtärker hervorzukehren. Der heidniſche König bietet durch den Boten Auberon ſeine Vaſallen auf. Als die Truppen verſammelt ſind, beginnt die Schlacht zwiſchen Chriſten und Heiden, in der die Kreuzfahrer beſiegt werden. Das Gebet der Chriſten vor der Schlacht und die Worte des Engels, der durch die Luft ſchwebt und die Kämpfer ermutigt, ſind von poetiſchem Schwung. Die Chriſten fallen bis auf einen alten Mann, den die Heiden auf dem Schlachtfeld finden, wo er vor einer Statue des heiligen Nikolaus kniet und den Heiden mitteilt, daß Nikolaus neben anderen Kräften auch die beſitze, ihm anvertrautes Gut ſicher aufzubewahren. Der König der Heiden will daher ſeine Schätze von ihm bewacht wiſſen. Dann wechſelt die Szene: wir gelangen in das Innere einer Schenke, wo von einigen Gaunern, die Argot (Gaunerſprache) ſprechen (das älteſte Argot aus Frankreich, das wir kennen), geſpielt und gezecht wird. Der Knecht des Wirtes rühmt den Wein, der friſch angeſtochen iſt und in vollem Gemäß verſchenkt wird, durch die Kehle gleitet wie ein Eichhorn über den Zweig und hell wie die Thräne des Sünders ſchimmert. „Sieh nur, wie er ſeinen Schaum verzehrt, wie er funkelt und perlt! Nimm ihn nur ein wenig auf die Zunge, und du wirſt einen Überwein ſchmecken.“ Die Gauner verabreden ſich, die von Nikolaus bewachten Schätze zu entwenden, und führen ihren Plan aus. Der Chriſt, der Nikolaus ſo geprieſen hatte, ſoll hingerichtet werden; allein auf ſein Gebet rettet ihn der Heilige aus der Not, indem er die Diebe zur Zurückgabe ihrer Beute veranlaßt. Der König und die Seinen treten zum Chriſtentum über.

Die vorherrſchende Form iſt auch hier, wie im „Adam“ und in allen ſpäteren Stücken, das kurze Reimpaar, das an einigen Stellen durch meiſt zu Quatrains geordnete Langverſe (Alexandriner oder archaiſche Zehnſilbler) unterbrochen wird. Bodel hat den Legendenſtoff mit einer Freiheit behandelt, die geradezu in Erſtaunen ſetzt. Sowohl die Sarazenenſchlacht als die Wirtshausſzenen ſind völlig frei ausgeführt; dort lyriſche Kreuzzugsbegeiſterung, hier packende Lebenswahrheit. Man könnte dem Dichter allerdings den Vorwurf machen, daß dieſe nebenſächlichen Szenen die wichtigeren überwuchern und der Faden der Handlung unter dem Beiwerk faſt ganz verſchwindet.

Aus dem 13. Jahrhundert ſind uns fünf Schauſpiele erhalten, von denen nur zwei einen geiſtlichen Charakter tragen. Das eine, die „Heilige Auferſtehung“ (La seinte resurreccion), iſt anglonormanniſch und mit gereimten Bühnenanweiſungen verſehen, die zwiſchen den einzelnen Reden zuweilen eine epiſche Verbindung herſtellen und wahrſcheinlich bei der Aufführung vom Regiſſeur vorgetragen wurden. Wertvoll iſt die Beſchreibung der Bühne im Eingang.

„Auf folgende Weiſe wollen wir die heilige Auferſtehung herſagen. Zuvörderſt laßt uns die Orte und Manſionen (vgl. S. 285) herrichten. Zuerſt das Kruzifix, daneben das Grab. Ein Kerker ſoll da ſein, um Gefangene hineinzuwerfen. Auf der einen Seite befindet ſich die Hölle, auf der anderen der Himmel. Dann folgen acht Manſionen: Pilatus mit ſechs bis ſieben Rittern, Kaiphas mit der Judenſchaft, Joſeph von Arimathia, Nikodemus, jeder mit ſeinen Leuten, am fünften Ort Chriſti Jünger, am ſechſten die drei Marien, Galilea in der Mitte der Bühne, endlich Emmaus. Und wenn alle Leute ſitzen und alles ſtill iſt, gehe Joſeph von Arimathia zu Pilatus und ſage zu ihm . . .“

Von dem Stück ſelbſt iſt uns nur der Anfang erhalten.

Joſeph bittet Pilatus, nachdem ſie ſich ſehr umſtändlich und feierlich begrüßt haben, um den Leichnam Chriſti, den er beſtatten möchte. Pilatus gewährt die Bitte und ſchickt zwei mit Lanzen bewaffnete Kriegsknechte zum Kreuz. Einer von dieſen verſpricht dem blinden Longinus eine Summe Geldes, wenn dieſer Chriſti Seite mit der Lanze durchbohren wolle. Er thut es und erhält von dem Blute Chriſti, das ihn benetzt, ſein Augenlicht wieder. Die Soldaten erzählen das Wunder dem Pilatus. Joſeph begibt ſich darauf zu Nikodemus und fordert ihn auf, ihm bei der Herabnahme Chriſti vom Kreuz behilflich zu ſein. Sie holen ihn herab, ſalben ihn ein und beerdigen ihn. Darauf will Kaiphas das Grab bewachen laſſen, denn er glaubt nicht, daß Chriſtus am dritten Tage auferſtehen werde, und fürchtet, Chriſti Anhänger könnten den Leichnam ſtehlen. Mehrere Soldaten erbieten ſich hierzu. Er führt ſie hin und ſchärft ihnen Wachſamkeit ein. Das Folgende, das ſich wohl an das Nikodemusevangelium anſchloß, fehlt.

Von größerem Wert iſt das „Theophilusſpiel“ (Miracle de Theophile) des in Paris lebenden Ruſtebuef (vgl. S. 214), das die dramatiſierten Marienwunder eröffnet. Theophilus iſt ein Vorläufer des Fauſt. Seine Legende, die in den Anfang des 6. Jahrhunderts geſetzt wird, finden wir zuerſt in dem griechiſchen Bericht des Eutychian.

Theophilus, Geiſtlicher zu Adana in Cilicien, will aus Beſcheidenheit die Wahl zum Biſchof nicht annehmen, kann aber doch, als darauf ein anderer auf den Biſchofſitz erhoben wird, ein Gefühl neidiſcher Verſtimmung nicht unterdrücken und wird von dieſem Gefühl ſo ſehr beherrſcht, daß er ſeine Seele dem Teufel verſchreibt, wofür dieſer die Abſetzung des bereits eingekleideten Biſchofs und die Wiederwahl des Theophilus veranlaßt. Dieſer waltet als Biſchof, dem Teufelsbund entſprechend, herrſchſüchtig und ungerecht, bis er ſchließlich, von Reue und Zerknirſchung ergriffen, zur Mutter Gottes flüchtet und dieſe um ihre Hilfe angeht. Maria zwingt darauf den Teufel, ihr die von Theophilus unterſchriebene Urkunde herauszugeben. Sie händigt ſie dem Theophilus ein, der ſie vor allem Volke feierlich verbrennt.

Ruſtebuef hat dieſe Handlung folgendermaßen dramatiſiert:

Die Bühne zeigt acht Manſionen, nämlich zwiſchen dem Himmel auf der rechten (I) und der Hölle auf der linken Seite (VIII) eine Kapelle (II), die Wohnungen des Biſchofs (III), des Theophilus (IV), ſeiner Bekannten, der Prieſter Pierre (V) und Thomas (VI) und des Zauberers Salatin (VII). Außer den hier genannten Perſonen treten nur Maria, der Teufel und ein Bote des Biſchofs auf. Das Stück zerfällt in zwei Teile, man könnte ſagen Akte. Im erſten wechſelt der Ort achtmal, im zweiten fünfmal.

Erſter Teil.

Manſion IV. Monolog des Theophilus. Er iſt vom Biſchof abgeſetzt und in Armut geraten.
Manſion VII. Theophilus beſucht Salatin, klagt ihm ſein Leid und will auf deſſen Zureden am andern Morgen dem Teufel huldigen.
Manſion IV. Monolog des Theophilus. Er kämpft mit ſich und entſcheidet ſich für den Teufel.
Manſion VII. Früh am Morgen beſchwört Salatin den Teufel und klärt ihn über Theophilus' Abſicht auf. Theophilus kommt und ſetzt auf des Teufels Verlangen mit ſeinem Blut die Urkunde auf.
Manſion III. Der Biſchof beauftragt ſeinen Boten, Theophilus zu ihm zu beſtellen.
Manſion IV. Der Bote richtet den Auftrag aus.
Manſion III. Theophilus kommt zum Biſchof und wird von dieſem in ſein Amt wieder eingeſetzt.
Manſion V. Theophilus höhnt ſeinen Genoſſen Pierre und ebenſo in Manſion VI Thomas.

Zweiter Teil.

Sieben Jahre ſind vergangen.
Manſion II. Theophilus betet reuevoll in der Kapelle zur Maria, die ihm verſpricht, die Urkunde zu holen.
Manſion VIII. Maria begibt ſich wohl nicht in die Hölle, aber doch in deren Nähe, wo ſie dem Satan die Urkunde entreißt.
Manſion II (oder IV?). Sie überreicht die Urkunde dem Theophilus.
Manſion III. Er überreicht ſie dem Biſchof.
Manſion II. Er verlieſt die Urkunde zur Warnung öffentlich. Tedeum.

Am beſten gelungen ſind die Gebete des reuigen Theophilus; ſie zeigen Wärme und Innigkeit trotz der ſchwierigen Strophenform. Man bedauert nur, daß für die plötzliche Rückkehr zum Glauben jegliche Motivierung fehlt.

In eine ganz andere, eine ausgelaſſen luſtige Stimmung verſetzen uns die beiden Spiele Adams de le Hale (vgl. S. 190): das „Spiel Adams, oder das Spiel in der Laube“ (ju Adan ou de la fueillie) und „Robin und Marion“. Jenes iſt eine Gelegenheitsdichtung, unſeren Polterabendſcherzen vergleichbar. Arras hatte ſchon in Bodels „Nikolas“ (vgl. S. 277) recht heitere Szenen geſehen; jetzt brachte Bodels jüngerer Landsmann ſich ſelbſt mit ſeinem Vater und ſeinen perſönlichen Angelegenheiten auf die Bühne. Das Stück iſt wohl in dem Puy (vgl. S. 188) in Arras 1262 aufgeführt worden. Es bezieht ſich auf das Maifeſt, das man unter einem zu dieſem Zwecke errichteten, mit Zweigen ausgeſchmückten Laubdach, der fueillie, beging.

Als Perſonen treten auf Meiſter Adam, der Dichter ſelbſt, Meiſter Henri, ſein Vater, fünf mit Namen genannte Bürger von Arras, ein Arzt, ein Bettelmönch, ein Narr, deſſen Vater, ein Schenkwirt, das Volk (als Perſon gedacht, die öffentliche Meinung vertretend), drei Feen Morgue, Maglore und Arſile, der Bote Croqueſot, endlich eine taubſtumme Blinde, die auf einem Rade reitet (Fortuna). Adam wünſcht Arras und ſeine Frau Maroie zu verlaſſen, um in Paris zu ſtudieren. Sein Vater will jedoch kein Geld dazu herausrücken, weil er ſich ſchwach und krank fühle, worauf der Arzt erklärt, er leide an einer Krankheit, Geiz genannt, von der auch zehn andere mit Namen genannte Bürger von Arras befallen ſeien. So werden einzelne Bürger und ihre Frauen in kecker Weiſe aufgezogen. Wir werden dann in den Lärm des wohl mit dem Maifeſt verbundenen Jahrmarkts geführt. Ein Bettelmönch preiſt ſeine Reliquien an, deren Berührung die Tollheit kuriert; jeder empfiehlt ſie ſeinen Nachbarn. Es iſt die Nacht des 1. Mai, in der die Feenkönigin Morgue mit ihren Begleiterinnen nach Arras kommt, um von den ihnen in der Laube bereitgeſtellten Speiſen zu nippen. Erſt als man den Mönch mit ſeinen Knochen entfernt hat, hört man ein Geklingel, und die mesnie Hellequin (unſerem wilden Heer entſprechend) kommt heran. Ihr folgen die Feen, die von den Speiſen koſten und ihren Gäſten allerlei Glück ſpenden: Adam beſtimmen ſie dazu, der verliebteſte Mann in allen Ländern und ein guter Liederdichter zu werden. Nur die erzürnte Maglore, der man ein Meſſer hinzulegen vergeſſen hat, verhängt, daß Adam, ſtatt die Pariſer Hochſchule zu beſuchen, in der Arraſer Geſellſchaft verbummeln und die Lernbegier in den zarten Armen ſeiner Frau allmählich verlieren ſolle. Fortuna erſcheint, und als ſie mit den Feen verſchwunden iſt, würfeln alle die Zeche aus, während der Mönch ſchläft, und zwar ſo geſchickt, daß die ganze Zeche auf ihm hängen bleibt. Der Mönch ſieht ſich ſchließlich gezwungen, ſeine Reliquien dem Wirt als Pfand zu laſſen.

Das Stück erinnert an Ariſtophanes und iſt in der mittelalterlichen Litteratur einzig in ſeiner Art, poeſievoll und roh zugleich, ſatiriſch und phantaſtiſch, anmutig und boshaft. „Robin und Marion“ (Robin et Marion; ſ. die Abbildung, S. 280) iſt eine dramatiſierte Paſtorele, die außer den ſtereotypen Namen des Schäfers und ſeiner Geliebten und den Hauptzügen der Handlung auch einen Refrain („Robins m'aime, Robins m'a demandee si m'ara“, Robin liebt mich, Robin hat mich begehrt und ſoll mich haben) entlehnt hat, den wir aus einer Paſtorele des Perrin d'Angecort (vgl. S. 190) kennen; freilich iſt die Schäferin des Lyrikers dem verliebten Ritter zu Willen, während die des Dramatikers ihrem Robin treu bleibt. Adam hat zahlreiche Geſangsſtücke in den Text ſeines Dramas eingelegt, die uns zum Teil die Melodien echter Volkslieder erhalten haben. Zuweilen wird abwechſelnd geſungen, aber nie mehrſtimmig.

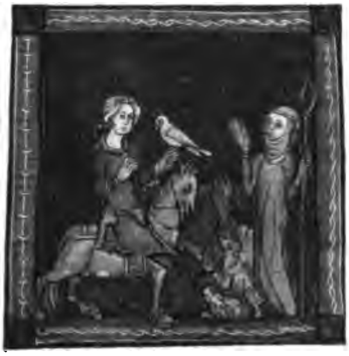
Marion ſingt das erwähnte Refrainlied. Der Ritter erſcheint gleichfalls ſingend. Er reitet und hält den mit der Lederkappe verhüllten Jagdfalken auf der Fauſt. Er knüpft mit Marion ein Geſpräch an und bittet ſie um ihre Liebe. Sie weigert ſich jedoch, ihrem Robin untreu zu werden. Kaum iſt der Ritter fort, ſo erſcheint Robin, dem ſie von dem Mann zu Roß erzählt, der einen Fauſthandſchuh am Bein und ſo was wie einen Weih auf der Fauſt trug; ſie habe ihn abgewieſen. Sie frühſtücken zuſammen und tanzen ſingend einen traditionellen Tanz mit allerlei Variationen. Robin ruft noch zwei Hirten herbei, denen er von dem zudringlichen Ritter erzählt, und eine Freundin Marions. Während ſeiner Abweſenheit kehrt der Ritter zurück, weil ihm ſein Falke entflogen iſt. Marion gibt ihm Beſcheid, wohin er geraten ſei. Der Ritter aber ſagt, an dem Vogel läge ihm nichts, wenn er eine ſo ſchöne Freundin haben könne. Da kommt Robin mit dem Falken. Der Ritter ohrfeigt ihn, weil er das Tier zu ſehr drückt. Marion eilt herbei und wird von dem Ritter aufs Pferd gehoben. Robin ruft ſeine Freunde herbei. Marion macht ſich inzwiſchen ſelbſt von dem Ritter los und eilt in Robins Arme. Damit iſt die Haupthandlung erledigt. Die Hirten vergnügen ſich noch mit Geſprächen, Pfänderſpielen und Tänzen.

Wir dürfen in dem anmutigen Stück das älteſte weltliche Singſpiel erblicken. Es iſt wahrſcheinlich 1283 oder 1284 am Hofe Karls von Anjou in Neapel aufgeführt worden, wo der Dichter fern der Heimat ſein Grab finden ſollte. Wir erfahren letzteres aus einem kurzen Vorſpiel, dem „Spiel vom Pilger“ (ju du Pelerin), das man bei einer Aufführung in Arras dem Singſpiel hinzufügte. Der Pilger hat in Neapel das Grab des Dichters beſucht, erzählt davon in Arras und widmet Adam einen ehrenden Nachruf.

Weit unbedeutender iſt eine anonyme Poſſe von nur 270 Verſen: „**Der Knabe und der Blinde**“, um 1277 wahrſcheinlich in Tournai geſpielt.

Ein junger Mann erbietet ſich, einen Blinden zu führen; ſtatt ſich indeſſen ihm nützlich zu erweiſen, plündert er ihn aus, führt ihn ſo, daß er ſich ſtoßen muß, und ſchlägt ihn, indem er ſo thut, als rührten die Schläge von einem anderen her (wie in Molières „Fourberies de Scapin“ III, 2). Das kurze Stück iſt von einer Roheit, hinter der die beabſichtigte Komik ganz verſchwindet. Es darf nur als älteſter Vertreter der Form hier Erwähnung beanſpruchen.

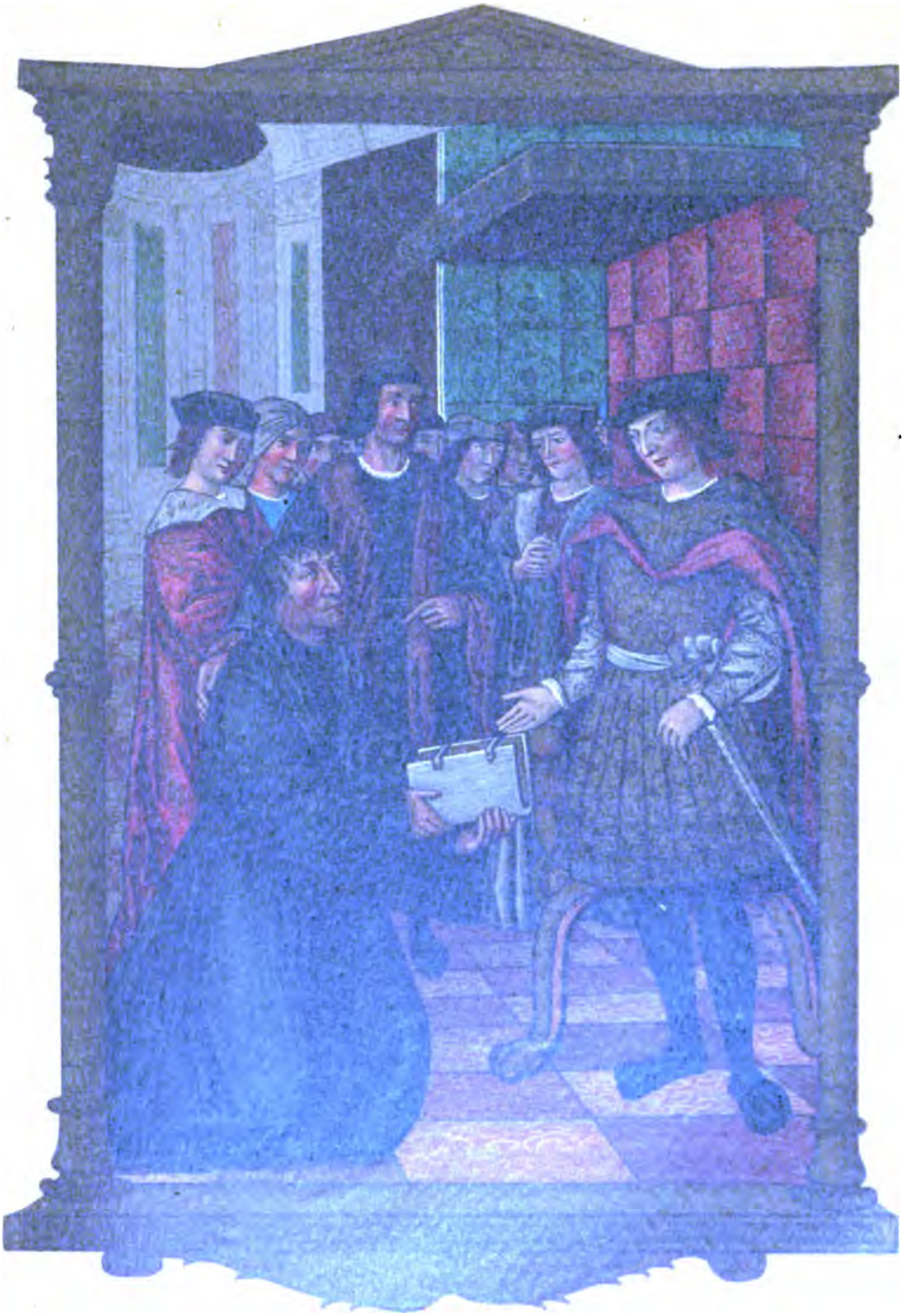
Eine Dichtung „**Pierre de la Broche**“, in der ſich dieſer 1276 hingerichtete Günſtling Philipps III. mit Fortune (Glück) und Raison (Vernunft) unterhält, iſt ganz in achtzeiligen Strophen geſchrieben und wahrſcheinlich gar nicht für theatraliſche Aufführung beſtimmt geweſen. Sonſt wäre ſie nächſt dem „Ju Adan“ das älteſte Drama, in dem allegoriſche Geſtalten auftreten.



Marion und der Ritter (zu Adams de le Hale „Robin et Marion“). Nach einer Handſchrift der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 279.

Dem Kloſter entwachſen, ſcheint das Drama hauptſächlich in den blühenden Induſtrieſtädten des Nordens ſeine Pflege gefunden zu haben. Arras gebührt hier der erſte Platz. Die daſelbſt aufgeführten Stücke zeigen ſo recht die Erſtarkung des Bürgertums, das nunmehr voll Selbſtbewußtſein und in üppiger Ausgelaſſenheit in der Litteratur wie im Leben ſeinen Platz beanſprucht.

Werfen wir einen Rückblick auf die beſprochenen Stücke, ſo haben wir aus dem 12. und 13. Jahrhundert zwölf kennen gelernt, mit Einſchluß der fünf, deren Text lateiniſch und franzöſiſch gemiſcht iſt: des „Sponſus“, „Lazarus“, „Nikolaus“, „Daniel“ und der „Drei Marien“. „Adam“ müſſen wir zu den rein franzöſiſchen Stücken rechnen, trotz der lateiniſchen Lektionen und Chorgeſänge, weil dieſe liturgiſchen Einlagen mit der Handlung in keiner engeren Beziehung ſtehen. Sechs der 12 Stücke gehören ins 12., ſechs ins 13. Jahrhundert. Drei ſind rein weltlich: die Stücke Adams de le Hale, beide wohl für das Frühlingsfeſt beſtimmt, die Poſſe vom Knaben und dem Blinden. Die übrigen gehören ſämtlich der geiſtlichen Richtung an. „Die drei Marien“ und „Die Auferſtehung“ ſind Oſterſpiele, „Daniel“ und „Adam“ Weihnachtsſpiele. Der „Sponſus“ iſt wahrſcheinlich für den letzten Sonntag vor Advent beſtimmt. Die beiden Nikolausſpiele gehören zu dem Feſte des Heiligen (6. Dezember). Bei „Lazarus“ und „Theophilus“ läßt ſich der Tag der Aufführung nicht näher angeben. Die aus Lateiniſch und Franzöſiſch gemiſchten Texte ſind wahrſcheinlich von Anfang bis zu Ende geſungen worden. Von den franzöſiſchen Texten wurden die aus paarweiſe gereimten Achtſilblern beſtehenden Partien, die bei weitem den größten Raum darin einnehmen, auch die aus Acht- und Vierſilblern gemiſchten des „Theophilus“ ſicher geſprochen. Nur in dem Auferſtehungsſpiel, von dem nur der Anfang da iſt, kommt kein Geſang vor. In den übrigen Stücken wurden wahrſcheinlich die lyriſchen Partien geſungen, z. B. im Adamsſpiel die ſtrophiſchen Einlagen, im „Nikolaus“ die Worte des Engels, im „Theophilus“ deſſen Gebet zur Jungfrau Maria. Auch die Poſſe enthält mehrere Geſangseinlagen. Die meiſten dieſer Stücke ſind von ſo hervorragendem litterariſchen, nicht nur hiſtoriſchen Wert, daß die Weiterentwickelung des mittelalterlichen Dramas im ganzen als eine abſteigende erſcheint.



Guillaume Crétin überreicht Franz I. einen Band seiner Werke.

Nach der Handschrift von Crétins Chronik auf der Pariser Nationalbibliothek in Arras dem Singſpiel hinzufügte. Der Pilger hat in Neapel das [illegible] erzählt davon in Arras und widmet Adam einen ehrenden Nachruf.

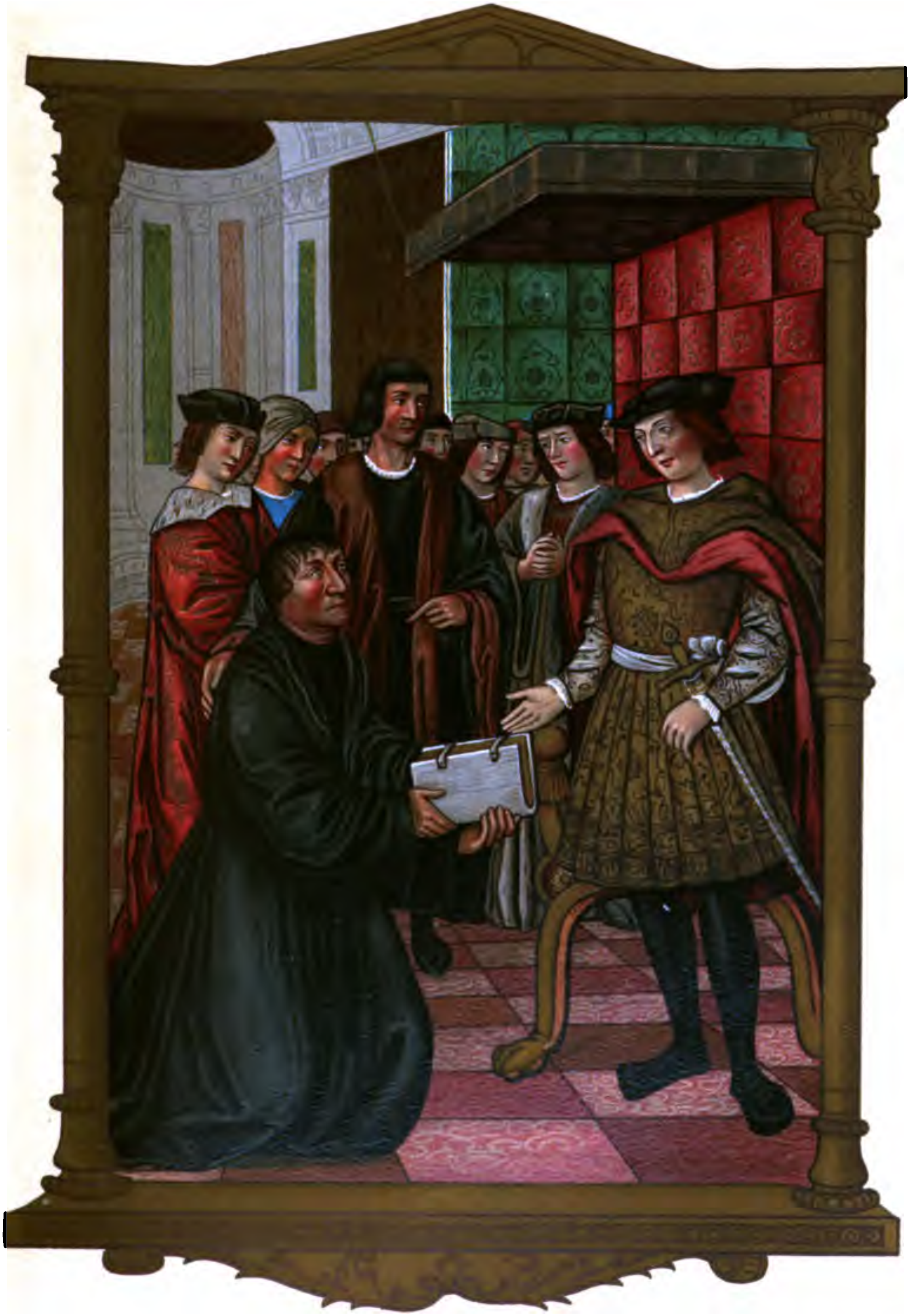
Weit unbedeutender iſt eine anonyme Poſſe von nur 270 [illegible] der Blinde", um 1277 wahrſcheinlich in Tournai geſpielt.

Ein junger Mann erbietet ſich, einen Blinden zu führen, [illegible] plündert er ihn aus, führt ihn [illegible] und [illegible] die Schläge von einem anderen [illegible] iſt von einer Robeit, [illegible] treter der Form hier [illegible]

Eine Dichtung [illegible] der ſich dieſer 127[illegible] Philipps III. mit [illegible] (Vernunft) unter[illegible] Strophen geſchrieben [illegible] theatraliſche Aufga[illegible] [illegible] nächſt dem „Ju A[illegible] [illegible] Geſtalten auftreten [illegible] entwachſen, ſcheint [illegible] den [illegible] Induſtrie[illegible] zu haben. [illegible] aufgeführten Stück [illegible] des Bürgertums, das [illegible] und in üppiger Ausgelaſſenheit [illegible] im Leben ſeinen Platz beanſprucht.

Marion und [illegible] le **Hale** „R[illegible] Handſchrift der [illegible] hunderts, in der [illegible]

Werfen wir einen Rückblick auf [illegible] haben wir aus dem 12. und 13. Jah[illegible] kennen gelernt, mit Einſchluß der [illegible] und franzöſiſch gemiſcht iſt: des „[illegible] „Nikolaus", „Daniel" und der „[illegible] [illegible] nur zu den rein franzöſiſchen [illegible] den lateiniſchen Lektionen und Chor[illegible]giſchen Einlagen [illegible] in keiner engeren Beziehung ſtehen [illegible] gehören ins 12. [illegible] hundert. Drei ſind rein weltlich [illegible] Hale, beide [illegible] beſtimmt, die Poſſe vom Knaben [illegible] übrigen gehören [illegible] Gattung an. „Die drei Marien" [illegible] ſind Oſterſpiele, [illegible] Weihnachtsſpiele. Der „[illegible] den letzten [illegible] Die beiden Nikolausſpiele [illegible] Heiligen [illegible] „[illegible]" und „Theophilus" [illegible] nicht näher [illegible] Lateiniſch und Franzöſiſch gemiſcht [illegible] Anfang [illegible] worden. Von den franzöſiſchen [illegible] gereimten [illegible] Partien, die bei weitem [illegible] auch die [illegible] gemiſchten des [illegible] dem [illegible] von dem nur der Anfang da [illegible] Stücken wurden wahrſcheinlich die lyriſchen Partien [illegible] Einlagen, im „Nikolaus" die Worte des [illegible] Jungfrau Maria. Auch die Poſſe enthält mehrere [illegible] von ſo hervorragendem litterariſchen, nicht nur [illegible] des mittelalterlichen Dramas im ganzen als ein



Guillaume Crétin überreicht Franz I. einen Band seiner Werke.

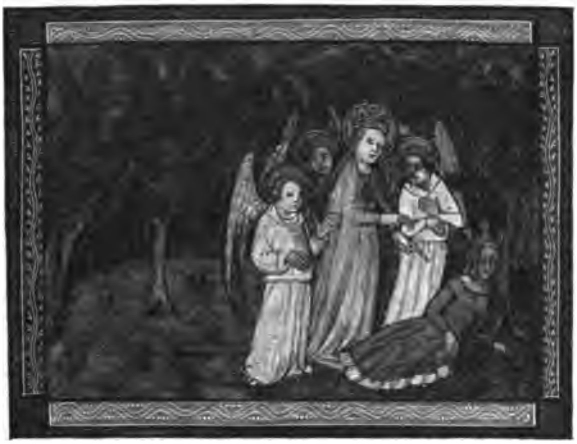
Nach der Handschrift von Crétins Chronik auf der Pariser Nationalbibliothek.

Die *ausſchließliche Benutzung der Volksſprache* ſcheint mit der Verbannung der Spiele aus der Kirche ungefähr zuſammenzufallen. Auch ſpäterhin blieb die Abfaſſung der Texte wie die Regie faſt durchaus in den Händen der Geiſtlichen. Dagegen wirkten bei den Aufführungen fortan Laien mit, teils neben Geiſtlichen, teils allein. Die erſte von Bürgern veranſtaltete Aufführung, die aus Frankreich ausdrücklich bezeugt wird, iſt die der Wunder des heiligen Martial zu Limoges (1290). Die Verlegung ins Freie geſtattete, den Stücken nach Raum und Zeit größere Ausdehnung zu geben. Solange ſie einen Teil der Liturgie bildeten, durften die Offizien nicht über ein beſcheidenes Maß ausgedehnt werden. Auch in räumlicher Hinſicht legte der in der Kirche zur Verfügung ſtehende Platz ſtarke Beſchränkungen auf. Die Trennung von dem Gottesdienſt geſtattete auch, die Spiele von dem Feſttag, für den ſie beſtimmt waren, loszulöſen. Hatte man ſie vorher, wenn nicht am Feſttag ſelbſt, ſo doch wenigſtens am Vorabend oder an der Oktave des Feſtes, d. h. am achten Tage nachher, geſpielt, ſo legte man ſie nun vielfach auf eine von dem gefeierten Ereignis oder Heiligen unabhängige Zeit. Aufführungen, die eigentlich in den Winter gehörten, veranſtaltete man lieber in der ſchönen Jahreszeit, die für einen längeren Aufenthalt im Freien beſſer geeignet war.

Aus der Mitte des *14. Jahrhunderts* iſt uns eine Sammlung religiöſer Spiele erhalten, die umfangreicher iſt als alle älteren franzöſiſchen Dramen zuſammengenommen. Es ſind dies die „*Vierzig dramatiſierten Marienwunder*“ (Quarante Miracles de Nostre Dame par personnages), die uns in einer zweibändigen Handſchrift aus den erſten Jahren des 15. Jahrhunderts erhalten ſind. Die Aufführungen ſind von einem Puy Noſtre Dame veranſtaltet worden, einer Vereinigung, die es als ihre Aufgabe anſah, den Geſangsvortrag lyriſcher, von ihren Mitgliedern verfaßter Dichtungen zu pflegen und Aufführungen dramatiſcher, wahrſcheinlich auch von Mitgliedern, jedenfalls im Auftrag der Geſellſchaft verfaßter Dichtungen zu Ehren der Jungfrau Maria zu veranſtalten. Manche Einzelheiten deuten darauf hin, daß der Puy ſeinen Sitz in Paris hatte, und daß der Schauplatz der Aufführungen, die vielleicht in einem Saale ſtattfanden, in der Nähe der Hallen gelegen war.

Die vierzig Mirakel haben untereinander trotz der Verſchiedenheit der Stoffe große Ähnlichkeit. Für acht ſind Marienwunder Gautiers de Coincy (vgl. S. 208) zu Grunde gelegt. Andere beruhen auf beliebten Legenden des Mittelalters, der Geſchichte von Alexius, Wilhelm dem Eremiten, Barlaam und Joſaphat. Nur eins behandelt einen bibliſchen Stoff: das von der Geburt und Kindheit Jeſu. Wieder andere verarbeiten ganz weltliche Stoffe, wenn dieſe nur der legendenhaften Einkleidung eine Handhabe boten. Beſonders einige Erzählungen aus dem Sagenkreiſe von der unſchuldig verfolgten Gattin gehören hierher: Berthe as grans piés (ſ. die Abbildung, S. 282, und vgl. S. 28), Oſanne, die Gattin des Königs Thierry, die in einem italieniſchen Spiel als Roſana wiederkehrt, die Heldin des Veilchenromans, die ſchon von Gautier de Coincy in einer Legende behandelte Creſcentia. Andere Erzählungen, von Amicus und Amelius, Chlodwigs Bekehrung, Robert dem Teufel, hatten von vornherein etwas Legendenhaftes an ſich und bedurften nach dieſer Richtung kaum einer Umgeſtaltung. Alle Mirakel haben nun das gemein, daß, wenn die Handlung bis zu einem gewiſſen Grade vorgeſchritten iſt (man kann nicht ſagen: wenn der Knoten geſchürzt iſt, denn das Verfahren der Dichter iſt mehr epiſcher Fortſchritt als dramatiſche Verwickelung), die Mutter Gottes mit einem Geleit von Engeln aus den Wolken ſteigt und die Löſung herbeiführt, eine echte dea ex machina.

Dieſe Mirakel ſämtlich einem einzigen Verfaſſer zuzuſchreiben, geht nicht an; es ſind jedenfalls mehrere Verfaſſer anzunehmen, doch iſt eine ſichere Scheidung der Dramen bis jetzt nicht möglich. Die Anordnung in der Handſchrift ſcheint eine chronologiſche, nach der Zeit der Abfaſſung und Aufführung. Das erſte Spiel iſt offenbar das älteſte: es zeigt noch nicht die Gewandtheit der ſpäteren und verwendet ausſchließlich den achtſilbigen Vers, während in den folgenden die Rede einer jeden Perſon mit einem Vierſilbler ſchließt, der auf das erſte Reimwort eines Reimpaares ausgeht, was ſich auch anderwärts, z. B. in „Criſpin und Criſpinian“, findet. Dieſes Anreimen an das Stichwort mußte das Gedächtnis der Schauſpieler ſehr unterſtützen und wurde im Niederländiſchen nachgeahmt. In den letzten Spielen tritt das religiöſe Element zurück, das mehr und mehr zur Schablone abgeblaßt iſt. Auch zeigen ſich hier (z. B. im 34. Mirakel) zuweilen Nachwirkungen des von den Bauernaufſtänden hinterlaſſenen Eindrucks. Da das 34. Mirakel das Louvre als Königsreſidenz kennt, das ſeit 1364 von Karl V. bewohnt wurde, ſo kann ein Teil der Mirakel früheſtens unter der Regierung dieſes Königs entſtanden ſein. Eine diesſeitige Zeitbegrenzung ergibt ſich aus der Niederſchrift der Handſchrift in den erſten Jahren des 15. Jahrhunderts.



Das Mirakel von Bertha mit den großen Füßen. Nach einer Handſchrift aus den erſten Jahren des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 281.

Bei der Mehrzahl der Mirakel (27) iſt eine kurze Predigt vorausgeſchickt oder in den Anfang eingelegt. Sie wurde von einem Schauſpieler geſprochen und iſt, mit einer Ausnahme, in Proſa abgefaßt: der einzige Fall, wo das mittelalterliche Drama die Proſa zuläßt. An den Schluß der Predigt wird der erſte Vers, der folgt, angereimt. Auch Serventoys zum Lobe der Jungfrau Maria (fünf Strophen und Geleite, kein Refrain) ſind zuweilen den Stücken angehängt. Die Rondels (vgl. S. 175) haben eine ganz beſtimmte Rolle: ſobald die Jungfrau Maria vom Himmel herabſteigt, ſingen Engel die erſte Hälfte eines Rondels, um, wenn ſie in den Himmel zurückkehrt, die zweite Hälfte zu ſingen, ſei es mit Wiederholung der zwei bis drei vorhergehenden Verſe (residu), ſei es das Rondel lediglich fortſetzend (reprise). Rein muſikaliſche Einlagen ohne Worte heißen silete.

Außer dem Pariſer Mirakelcyklus hat uns das 14. Jahrhundert nicht viel dramatiſche Litteratur hinterlaſſen. Aus dem Jahre 1395 iſt die „Geſchichte der Griſeldis“ (Estoire de Griseldis) datiert, welche die ganz unnatürliche, zuerſt von Boccaccio in der letzten Novelle des „Decamerone“ behandelte, dann 1373 von Petrarca lateiniſch nacherzählte Geſchichte darſtellt. Das Stück zerfällt in zwei Abſchnitte, deren erſter die Vermählung des Markgrafen von Saluzzo, der zweite die Prüfungen ſeiner ſtandhaften Gattin einſchließt. Auch hier endet jede Rede mit dem erſten Vers eines Reimpaares. Nur an der Grenze der beiden Hauptabſchnitte ſtehen zwei Reimpaare gleichen Ausgangs. Der Vers, in deſſen Behandlung ſich eine gewiſſe Kühnheit bemerklich macht, iſt der Achtſilbler; ganz vereinzelt ſind ein paar Vierſilbler eingeſtreut. Lyriſche Formen kommen nicht vor. Eigentümlich iſt, daß der Dichter ſtets den Eindruck der Begebenheiten auf die Menſchen zu ſchildern bemüht iſt. Er läßt zu dieſem Zwecke teils Hofherren und -damen, teils Hirten oder Hirtinnen auftreten, die ſich über die eingetretenen Ereigniſſe unterhalten. Daß er einen Spiegel der Ehefrauen liefern will, ſagt er im Prolog; ſie ſollen lernen, das Schlimmſte mit Geduld zu ertragen.

I. Der Dichter ſchildert eingangs ausführlich eine Jagd. Wir erfahren, daß der Markgraf ſich bis jetzt gegen die Ehe ſträubt, obgleich ſein Volk dies ſehr bedauert. Ein älterer Ritter wird beauftragt, ihm die Wünſche des Volkes vorzutragen, und der Markgraf willigt, wenn auch mit Widerſtreben, ein. Er will ſchon in zwei Wochen Hochzeit halten und läßt durch eine in Verſen mitgeteilte Urkunde ſeine Schweſter, die Gräfin von Panice, mit ihrem Gatten dazu einladen. Dann ſehen wir Griſeldis mit ihrem alten Vater vor einer Hütte. Der Markgraf nimmt ſie zur Frau, nachdem ſie ihm das Verſprechen gegeben hat, ſich ſeinem Willen in allem unterzuordnen.

II. Sie ſchenkt ihrem Gatten erſt eine Tochter, die der Markgraf, um Griſeldis auf die Probe zu ſtellen, ihr wegnehmen und heimlich zu ſeiner Schweſter ſenden läßt; dann einen Sohn, mit dem das Gleiche geſchieht, ohne Widerſpruch von ſeiten der Griſeldis. Um ſie noch weiter zu prüfen, läßt ſich der Markgraf vom Papſt die Ermächtigung ausſtellen, ſich von ſeiner Frau zu ſcheiden; er will angeblich eine Vornehmere heiraten. Griſeldis geht gutwillig zu ihrem Vater zurück, ihre koſtbaren Kleider zurücklaſſend, und hilft auf des Markgrafen Wunſch ſogar das Haus zum Empfang der neuen Braut in Stand ſetzen. Dann aber, als dieſe eintrifft (es ſind zwölf Jahre ſeit der Hochzeit vergangen), ſtellt ſich heraus, daß es die Tochter der Griſeldis iſt, die auch den jüngeren Bruder mitgebracht hat, und die ſtandhafte Gattin wird wieder in die früheren Ehren eingeſetzt.

Ein Stück, das man als die älteſte Moralité (Drama, in dem allegoriſche Perſonen auftreten) bezeichnen kann, iſt das „Gedicht von den vier Ämtern des königlichen Haushalts" (Dit des quatre offices de l'ostel du roi) von Euſtache Deſchamps (vgl. S. 239) vom Jahre 1360. Die vier Hofämter, die um den Vorrang ſtreiten, ſind Brotbäckerei, Weinkeller, Küche und Saucenbereitung. Hätte der Dichter das Dit nicht ausdrücklich zur dramatiſchen Aufführung beſtimmt, ſo würden wir es vielleicht gar nicht als Drama erkannt haben. Einem zweiten Stück desſelben Dichters, „Meiſter Trubert" (Mestre Trubert), vom Jahre 1359, fehlt dieſe Angabe. Der ſchlaue Advokat, der Held eines Fablels aus dem 13. Jahrhundert (vgl. S. 193), deſſen Name ſprichwörtlich geworden war, erſcheint hier im Geſpräch mit einem ſeiner Klienten, der ihn übertrumpft, indem er das gezahlte Honorar und mehr als dies im Würfelſpiel zurückgewinnt.

Im 15. Jahrhundert wuchert das Drama um ſo üppiger. Es iſt die Zeit der eigentlichen Blüte des mittelalterlichen Schauſpiels. An ſeiner Schwelle dürfte ein Haltmachen gerechtfertigt ſein, das uns auf die Vorbereitung einer Aufführung und auf die Einrichtung der Bühne einen Blick verſtattet.

3. Bühne und Technik des Dramas.

Wie einſt die Chanſons de geſte, ſo hat noch einmal das Drama die Teilnahme des geſamten Volkes in ſich vereinigt, das, wenn auch von verſchiedenen Bildungsintereſſen erfüllt, doch in den von der Kirche gelehrten religiöſen Anſchauungen zuſammenſtimmte. Der beſte Kenner dieſes Dramas, Petit de Julleville, ſagt davon:

> „In politiſcher und ſozialer Hinſicht iſt das Drama nie einflußreicher geweſen als in jener Zeit. Damals war die Bühne in jeder Stadt, wo man ſie aufſchlug, der eigentliche Brennpunkt des öffentlichen Lebens. Sie iſt Gericht und Kanzel, Zeitung und Rednertribüne zugleich: ſie urteilt, predigt, ſchmäht und lobt; man muß bis zu Perikles aufſteigen, wenn man das Bild eines mit allen Wechſelfällen des Lebens gleich eng verbundenen Theaters antreffen will. Heutzutage, wo das Schauſpiel nur eine Zerſtreuung neben manchen anderen iſt, können wir uns nicht vorſtellen, was es für das Volk des Mittelalters bedeutete, wenn die Bühne, ſtatt wie heute in ein beſtimmtes Gebäude eingeſchloſſen und von Fachleuten beſetzt zu ſein, allen geöffnet war und überall errichtet wurde, wenn die Schauſpieler ſich aus allen Klaſſen der Geſellſchaft zuſammenfanden und nach Hunderten zählten, die Stücke ganze Tage ausfüllten, die ſeltenen, aber dann endlos ausgedehnten Vorſtellungen eine Reihe farbloſer und eintöniger Monate und Jahre als einziger Lichtpunkt unterbrachen."

Das Theater unterſchied ſich von dem modernen ſchon dadurch, daß es kein ſtändiges war. Nur in Paris war ein ſtändiges Theater im Jahre 1402 von der Geſellſchaft der Paſſionsbrüder gegründet worden, doch waren dieſe nicht Schauſpieler von Beruf, ſondern Handwerker, die nur an Sonn- und Feiertagen ſpielten. Es fehlte an berufsmäßigen Schauſpielern; herumziehende Truppen tauchen erſt im 16. Jahrhundert auf, und es iſt nicht ſicher, obwohl ſehr wahrſcheinlich, daß die vier Rollenſpieler (joueurs de personnages), die Ludwig von Orléans 1392 und 1393 beſoldete, eigentliche Schauſpieler geweſen ſind. Das Repertoire wurde dadurch eingeſchränkt, daß viele Stücke ſich durch lokale Beziehungen zur Aufführung an anderen Orten ungeeignet erwieſen. Als daher die Bewohner des Städtchens Romans in der Dauphiné im Juli 1508 beſchloſſen, ſich einmal den ſeltenen Genuß einer dramatiſchen Vorſtellung zu verſchaffen, mußten ſie ſich vor allen Dingen ein Stück ſchreiben laſſen; ſie mußten eine Bühne errichten und mußten aus den Bürgern und Bürgersſöhnen Perſonen auswählen, die zur Mitwirkung geneigt und geeignet waren. Die Koſten der Aufführung beſtritt zur einen Hälfte die Stadt, zur anderen Hälfte die Kirche. Die im Juli 1508 beſchloſſene Vorſtellung ſollte zu Pfingſten des folgenden Jahres ſtattfinden. Die Vorbereitungen nahmen alſo volle zehn Monate in Anſpruch und hielten die Stadt und Umgebung ſo lange in fieberhafter Aufregung.

Einen ſo ſchwerfälligen Apparat ſetzte man nicht zum Zweck der bloßen Unterhaltung in Bewegung. Die Zuſchauer ſollten durch die Aufführung nicht allein gerührt oder ergötzt, ſie ſollten auch belehrt und erbaut werden. Man hielt die Aufführung eines geiſtlichen Spiels für ein Gott wohlgefälliges Werk. Daher veranſtaltete man ſie beſonders in Städten, die von der Peſt heimgeſucht oder bedroht waren. Zuweilen auch, wenn eine Stadt von einer Epidemie verſchont geblieben war, oder wenn ſie ſich eines reichen Ernteſegens erfreut hatte, glaubte man dem Schutzpatron ſeine Dankbarkeit nicht beſſer bezeugen zu können als dadurch, daß man ihm zu Ehren ein Myſterium ſpielte. Auch bei der erwähnten Aufführung in Romans, über die wir durch authentiſche Dokumente aufs genaueſte orientiert ſind, lag ein beſtimmter Anlaß vor: die Peſt hatte zwei Jahre hindurch unter den Einwohnern der Stadt gewütet und in der kurzen Zeit über 4000 Opfer gefordert. Die Geſchäfte waren ins Stocken geraten. Die Einrichtung von Krankenhäuſern und Baracken (denn die Hoſpitäler reichten nicht aus, um die Kranken aufzunehmen) hatte große Summen verſchlungen, und trotz der pekuniären Notlage wollten die die Einwohner, als die Peſt nachließ, durch die Aufführung eines Myſteriums ihren drei Schutzpatronen (les trois Doms) ihre Dankbarkeit an den Tag legen.

Man einigte ſich zunächſt über den Stoff, der dargeſtellt werden ſollte, und beſtellte ein Stück über das Leben der Lokalheiligen bei einem Dichter, der hier wie gewöhnlich ein Geiſtlicher war. Sobald man mit dieſem das Honorar vereinbart hatte, konnte der acteur, wie damals der Dichter, nicht der Schauſpieler hieß, ſich mit Muße an die Ausarbeitung begeben. Von dem Dichter Andrieu de la Vigne, der das Leben des heiligen Martin dramatiſierte (es wurde 1496 zu Seurre geſpielt), wiſſen wir, daß er ſeine 20,000 Verſe in fünf Wochen niedergeſchrieben hat. Wenn er in ziemlich gleichmäßigem Tempo gearbeitet hat (und wer das Stück geleſen hat, muß eine ſolche Arbeitsweiſe ſogar für wahrſcheinlich halten), muß er täglich gegen 600 Verſe fabriziert haben.

Das Stück war in journees, in Tage, geteilt. Die journee begann mit einem Prolog und ſchloß mit dem prologue final. Der Prolog begann gewöhnlich mit einem Bibelvers. Die ganze Aufführung endigte mit einem Tedeum, bei dem das Publikum mitſang, Züge, die noch auf den liturgiſchen Urſprung zurückdeuten. Auch enthielt der Prolog die Bitte um Ruhe im Zuſchauerraum, die gewiß nicht überflüſſig war, denn die meiſten Zuſchauer wohnten einer theatraliſchen Vorſtellung zum erſten Male bei, waren alſo aufgeregt und thaten gegeneinander neugierig erwartungsvolle Fragen; daher ſich denn auch ſolche Aufforderungen zur Ruhe in den Reden der handelnden Perſonen von Zeit zu Zeit wiederholen. Man band ſich nicht genau an die Einteilung: man ſpielte auch zwei journees hintereinander oder eine, wenn ſie recht lang war, an mehreren Tagen.

Die Abſicht, ein Myſterium zu ſpielen, wurde durch einen öffentlichen Ausruf, einen ſogenannten cry, in der Stadt bekannt gemacht, worin man diejenigen aufforderte, ſich zu melden, welche eine Rolle übernehmen oder ſich mit ihrem Gelde bei der Sache beteiligen wollten. Im allgemeinen waren die Aufführungen ganz rentabel, doch manchmal haben auch die Einnahmen den Erwartungen durchaus nicht entſprochen, und manche Städte, die Myſterien arrangierten, haben arge Verluſte zu beklagen gehabt.

Die Veranſtalter des Stücks und die Mitwirkenden traten für die Dauer des Unternehmens zu einer compagnie (Vereinigung) zuſammen. Sie verpflichteten ſich durch einen ſchriftlichen Vertrag, den Anforderungen genau nachzukommen, insbeſondere auch die übernommenen Rollen pflichtgetreu zu ſpielen. War die Aufführung zu Ende, ſo war der Vertrag gelöſt; die nur zu dieſem Zwecke geſchloſſene Kompanie trat wieder auseinander. Man ernannte einen beſonderen Intendanten (superintendant) für den Theaterbau, einen für die Muſik, einen für die Maſchinen, einen für die Inſzenierung, einen Kaſſierer, und auch der Souffleur, protocolle genannt, wurde nicht vergeſſen.

Hatte der Dichter das Seinige gethan, ſo mußte das Stück dem biſchöflichen Juſtizbeamten, dem Official, vorgelegt werden, der eine Art Zenſur ausübte, anſtößige Stellen beſeitigte (d. h. der Kirche anſtößige; in moraliſcher Hinſicht war man ſehr weitherzig) und ſodann die licentia ludendi, die Erlaubnis zur Aufführung, erteilte.

Nun wurden mehrere Schreiber beauftragt, die einzelnen Rollen (rollet) auf Pergamentblätter auszuſchreiben; das jedesmalige Stichwort wurde ſorgſam vorausgeſchickt. Von dem älteſten provenzaliſchen Myſterium würden wir überhaupt keine Kunde haben, wäre nicht durch eine drollige Laune des Zufalls eine Rolle davon auf uns gekommen. In der Kathedrale zu Périgueux ſollte im 13. Jahrhundert der Bethlehemiſche Kindermord aufgeführt werden. Die Kathedrale wurde zu dieſem Feſte reſtauriert; die Mauer war an einer Stelle bloßgelegt, und einer der Mitſpielenden, der ſeine Rolle einen Augenblick aus der Hand legen wollte, erſah zwiſchen zwei Steinen eine Spalte in der Mauer und ſchob ſeine Rolle da hinein. Wahrſcheinlich vergaß er nachher den Verbleib der Rolle und fand dieſe nicht wieder. Darauf wurde die Mauer neu beworfen. Als man nach Verlauf von ſechs Jahrhunderten in unſeren Tagen eine Reparatur in der Kathedrale vornahm, kam die Rolle wieder zum Vorſchein. Es iſt eine ganz kleine Rolle: der Betreffende hatte einen Diener des Herodes, Morena, zu ſpielen gehabt.

Inzwiſchen hatte man auch einen zum Theaterbau geeigneten Platz ausgewählt, der geräumiger als unſere heutigen Theater ſein mußte, da das Publikum viel zahlreicher erſchien und die Bühne für unſere Begriffe koloſſale Dimenſionen hatte. Die Bühne unterſchied ſich von der heutigen weſentlich. Der mittelalterlichen Bühne war der Szenenwechſel unbekannt. Es ſteht ganz vereinzelt, wenn in einem lateiniſchen Lazarusſpiel das Haus des Phariſäers Simon ſpäter für Bethanien gelten ſoll. Es war Regel, daß für jeden Schauplatz, über den ſich die Handlung des Stückes bewegte, eine beſondere Bühne aufgeſchlagen wurde. Dieſe Teile der Geſamtbühne wurden Manſionen genannt. Alle dieſe Manſionen wurden das ganze Stück hindurch vom Zuſchauer nebeneinander erblickt. Geſpielt wurde gewöhnlich nur an einem Ort; an den übrigen befanden ſich indeſſen die nach der Annahme des Dichters dort wohnhaften Perſonen, z. B. der König in ſeiner Reſidenz, der Papſt in Rom, der Teufel in der Hölle, Gott mit ſeinen Engeln im Himmel. Einige dieſer Manſionen konnten geſchloſſen werden und den Schauſpieler auf kurze Zeit den Augen des Publikums entziehen.

Wir beſitzen noch handſchriftlich den Plan der Bühne, auf der im Jahre 1547 zu Valenciennes die von Roland Gerard verfaßte Paſſion aufgeführt wurde (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Die Bühne des Paſſionsſpieles zu Valenciennes“).

Man erblickt hier von links nach rechts: einen Säulenpavillon, über welchem ſich das Paradies befindet, wo Gott mit den Engeln und den vier Tugenden in ſeiner Glorie thront. Rechts daneben ſieht man eine Mauer mit einer Thür, was Nazareth bedeuten ſoll. Dann folgt der Tempel, d. h. ein Säulenpavillon mit einem Altar und der Bundeslade. Dieſe Gebäude mußten nach drei Seiten offen ſein, um dem im Halbkreis gruppierten Publikum den Einblick zu verſtatten. Wieder eine Mauer mit einer Thür, darüber eine Turmſpitze und ein Giebeldach, bedeutet Jeruſalem. In der Mitte der Bühne erhebt ſich der Königspalaſt, d. h. ein Pavillon mit vier Säulen, und darin ſteht der Königsthron, zu dem von beiden Seiten Treppen hinaufführen. Es folgt eine Mauer mit zwei Thüren; hinter der einen erblickt man das Haus der Biſchöfe, die andere iſt die Porta aurea von Jeruſalem. Vor dieſen Thüren liegt ein viereckiger Teich, auf dem ein Schiff ſchwimmt: der See Tiberias. Auf der rechten Seite ſieht man die Vorhölle und die Hölle, dargeſtellt durch eine Thüre mit Gitterfenſtern und durch den gewaltigen Rachen eines Drachen, durch den man in die Hölle gelangt.

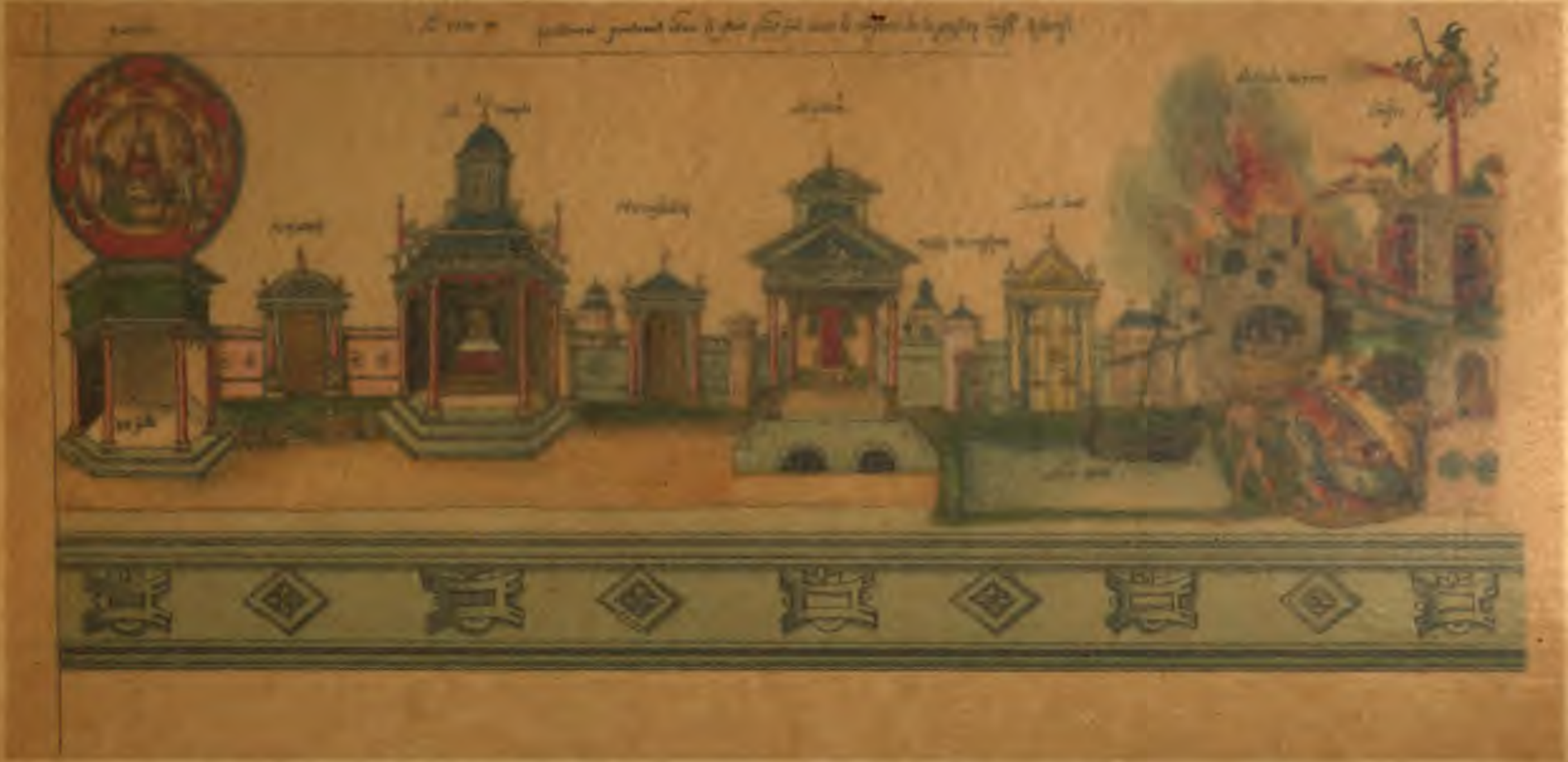
Die einzelnen Manſionen waren gezimmert, um den Schauſpielern einen Sitz bieten zu können. Doch war der vordere Teil dekoriert; es wurden nicht etwa wirkliche Mauern oder Häuſer errichtet. Die Dekorationen wurden feintes (Verſtellungen) genannt.

Zuweilen waren Zettel (escritel, das heutige écriteau) an den Manſionen befeſtigt, auf denen der Name des dargeſtellten Ortes angegeben war. Die Bezeichnungen **Paradis**, **Nazareth** u. ſ. w., die wir auf dem Bilde ſehen, befanden ſich wahrſcheinlich auch an den einzelnen Manſionen. Die Schauſpieler konnten ſich von dem einen Raum zu dem anderen begeben und ſo z. B. die Reiſe von Rom nach Jeruſalem vor den Augen des Publikums ausführen. Uns kommt dieſes unnatürlich vor. Doch iſt es ſehr die Frage, ob in der That unſere heutige Bühneneinrichtung im Vergleich mit der des Mittelalters den Vorzug größerer Wahrſcheinlichkeit beſitzt. Im Mittelalter konnte man mit einem Blick den ganzen Schauplatz der Handlung überſehen.

Es gab auch einen Hauptplatz, campus oder circulus genannt, der zwiſchen den Manſionen lag; über ihn mußten die von einer Manſion zur anderen Wandernden hinwegſchreiten, und gelegentlich wurde auch die Handlung dorthin verlegt.

In Romans wurden die Dekorationen von einem Maler angefertigt, der von auswärts herberufen war und lange daran zu thun hatte. Und doch konnte ſich die von dem Landſtädtchen veranſtaltete Aufführung nicht entfernt meſſen mit den pomphaft inſzenierten Schauſpielen, die am Hofe der prachtliebenden Herzöge von Burgund, gedichtet von Chaſtelain und Olivier de la Marche, oder in Angers vor dem guten König René in Szene gingen.

Gewöhnlich wählte man zur Aufführung den Platz neben der Kirche. In Bourges wurde 1536 die Apoſtelgeſchichte in dem antiken Amphitheater aufgeführt, ähnlich, wie man in Rom geiſtliche Spiele im Koloſſeum veranſtaltete. In Autun ſpielte man 1516 die Geſchichte des Schutzpatrons der Stadt, des heiligen Lazarus, in einem eigens dazu aus Holz errichteten Amphitheater, in deſſen Mitte ſich, von einem Waſſergraben eingeſchloſſen, die Bühne befand. Es verrät ſchon ein höheres Maß von Vorſicht, wenn man zu Romans in einem geräumigen Kloſterhof ſpielte und ihn mit einem Dach von Leinwand überſpannte. In der Regel waren Schauſpieler und Publikum während der Aufführung allen Störungen von Wind und Wetter



Die Bühne des Passionsspieles zu Valenciennes vom Jahre 1547.

Nach einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Paris.

den übrigen befanden ſich indeſſen die nach der Annahme des Dichters dort wohnh[illegible] ſonen, z. B. der König in ſeiner Reſidenz, der Papſt in Rom, der Teufel in der [illegible] mit ſeinen Engeln im Himmel. Einige dieſer Manſionen konnten geſchloſſen werden [illegible] Schauſpieler auf kurze Zeit den Augen des Publikums entziehen.

Wir beſitzen noch handſchriftlich den Plan der Bühne, auf der im Jahre 1547 [illegible] ciennes die von [illegible] verfaßte Paſſion aufgeführt wurde (ſ. die beigegeben[illegible] Tafel „Die Bühn[illegible] Valenciennes“).

Man erblickt [illegible] einen Säulenpavillon, über welchem ſich das [illegible] findet [illegible] vier Tugenden in ſeiner Glorie thront. Rechts [illegible] man [illegible] bedeuten ſoll. Dann folgt der Tempel, [illegible] de. Dieſe Gebäude mußten nach drei Seiten [illegible] Einblick zu verſtatten. Wieder eine Mauer mit [illegible] bedeutet Jeruſalem. In der Mitte der Bühne [illegible] Säulen, und darin ſteht der Königsthron, [illegible] eine Mauer mit zwei Thüren; hinter [illegible] Porta aurea von Jeruſalem. Vor dieſer [illegible] ſchwimmt: der See Tiberias. Auf der rechten [illegible] dargeſtellt durch eine Thüre mit Gitterfenſtern und durch [illegible] durch den man in die Hölle gelangt.

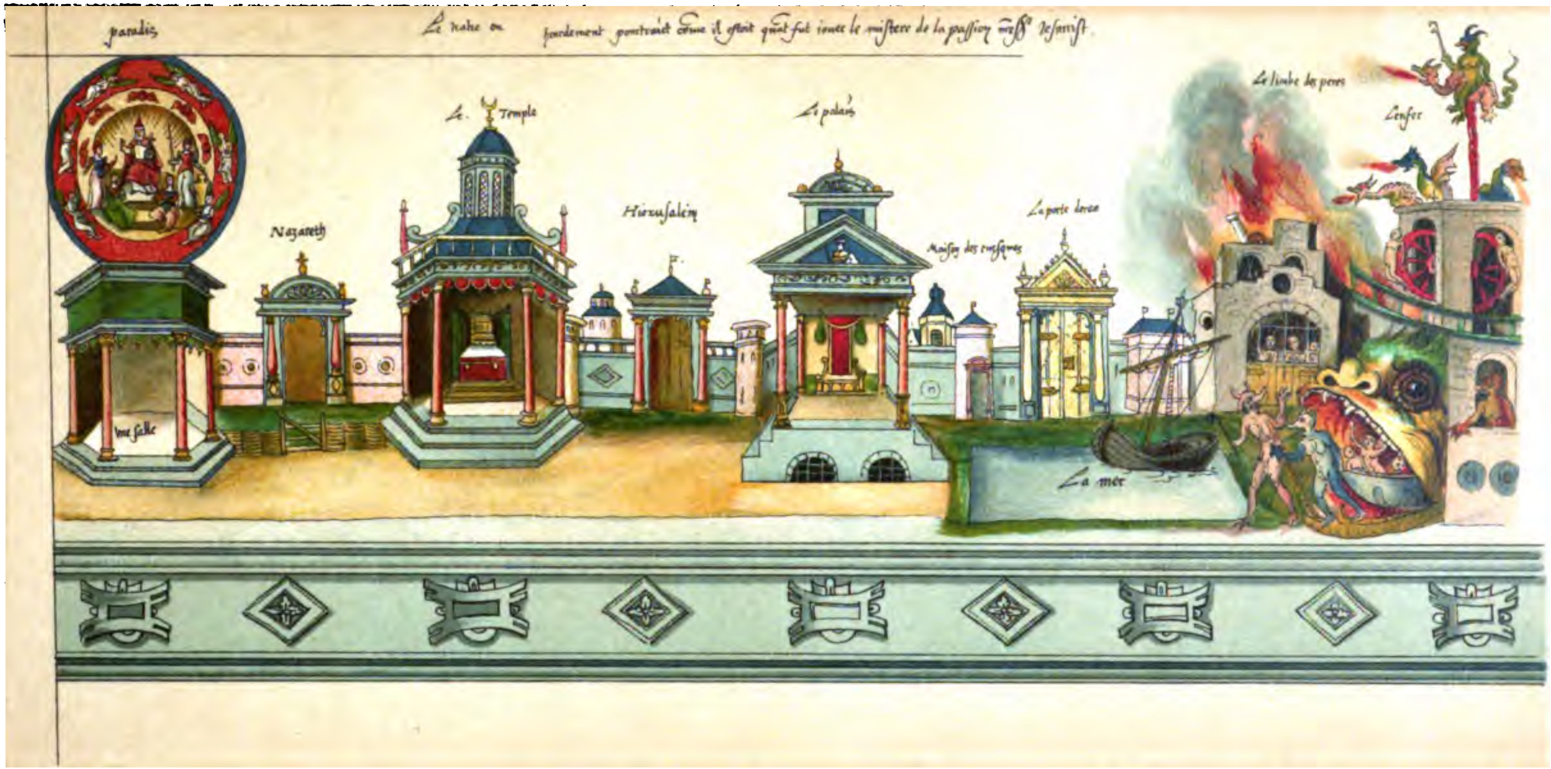
[illegible] waren gezimmert, um den Schauſpielern einen [illegible] konnten. [illegible] vordere Teil dekoriert; es wurden nicht etwa wirkliche Mauern [illegible] errichtet. Die Dekorationen wurden feintes (Verſtellungen) genannt.

Zuweilen waren Zettel (escritel, das heutige écriteau) an den Manſionen be[illegible] denen der Name des dargeſtellten Ortes angegeben war. Die Bezeichnungen Par[illegible] reth u. ſ. w., die wir auf dem Bilde ſehen, befanden ſich wahrſcheinlich auch an den [illegible] Manſionen. Die Schauſpieler konnten ſich von dem einen Raum zu dem anderen be[illegible] z. B. die Reiſe von Rom nach Jeruſalem vor den Augen des Publikums ausführen. Uns [illegible] dieſes unnatürlich vor. Doch iſt es ſehr die Frage, ob in der That unſere heutige [illegible] richtung im Vergleich mit der des Mittelalters den Vorzug größerer Wahrſcheinl[illegible] Im Mittelalter konnte man mit einem Blick den ganzen Schauplatz der Handlung [illegible]

Es gab auch einen Hauptplatz, campus oder circulus genannt, der zwiſchen den [illegible] ſionen lag, über ihn mußten die von einer Manſion zur anderen Wandernden hinw[illegible] und gelegentlich wurde auch die Handlung dorthin verlegt.

In Romans wurden die Dekorationen von einem Maler angefertigt, der von [illegible] herberufen war und lange daran zu thun hatte. Und doch konnte ſich die von dem Land[illegible] veranſtaltete Aufführung nicht entfernt meſſen mit den pomphaft inſzenierten S[illegible] die am Hofe der prachtliebenden Herzöge von Burgund, gedichtet von Chaſtelain und [illegible] de la Marche, oder in Angers vor dem guten König René in Szene gingen.

Gewöhnlich wählte man zur Aufführung den Platz neben der Kirche. In Bourges [illegible] 1536 die Apoſtelgeſchichte in dem antiken Amphitheater aufgeführt, ähnlich, wie man in [illegible] geiſtliche Spiele im Koloſſeum veranſtaltete. In Autun ſpielte man 1516 die Ge[illegible] Schutzpatrons der Stadt, des heiligen Lazarus, in einem eigens dazu aus Holz er[illegible] Amphitheater, in deſſen Mitte ſich, von einem Waſſergraben eingeſchloſſen, die Bühne [illegible] Es verrät ſchon ein höheres Maß von Vorſicht, wenn man zu Romans in einem ge[illegible] Kloſterhof ſpielte und ihn mit einem Dach von Leinwand überſpannte. In der Regel [illegible] Schauſpieler und Publikum während der Aufführung allen Störungen von Wind und [illegible]


paradis
Le ... ou hourdement pourtraict comme il estoit quant fut joue le mistere de la passion nostre seigneur Jesucrist
une salle
Nazareth
Le Temple
Hierusalem
Le palais
Maison des evesques
La porte doree
La mer
Le limbe des peres
Lenfer

Die Bühne des Passionsspieles zu Valenciennes vom Jahre 1547.

Nach einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Paris.

preisgegeben, und ein tüchtiger Platzregen konnte die Aufführung an den ſchönſten Stellen unliebſam unterbrechen, ja eine Fortſetzung am ſelben Tage unmöglich machen.

War die Bühne errichtet, ſo konnten die Proben beginnen, die ſogenannten recors (oder records), die bei der endloſen Länge der Aufführung viel Zeit und Anſtrengung koſten mußten. Auf das Zuſpätkommen oder Fehlen bei den Proben war eine Geldſtrafe geſetzt.

Die Koſtüme mußten die Schauſpieler meiſt aus eigenen Mitteln anfertigen laſſen. Nur einzelnen, die zu arm waren, ſchoß wohl ein Reicher das Geld dazu vor. Unbemittelte traten beſonders als Teufel auf: man ſagt noch jetzt „ein armer Teufel“. Mit großer Liberalität ſtellte die Geiſtlichkeit ihren Kirchenprunk, ihre Meßgewänder u. dgl. zur Verfügung; ja in Rouen wurden 1492, um zur Aufführung der Paſſion Geld zu beſchaffen, die Reliquien verſetzt.

Die Frauenrollen wurden auch von Männern geſpielt. Es war etwas Ungewöhnliches, wenn vereinzelt (wie 1468 bei einer Aufführung in Metz) eine weibliche Rolle einer Dame übertragen wurde. Dagegen in den ſchon im 13. Jahrhundert ſehr beliebten lebenden Bildern, bei denen nicht geſprochen wurde, wirkten auch Damen mit. Dieſe meiſt bei Einzügen des Königs oder der Königin veranſtalteten Feſtlichkeiten, bei denen man ſpäter auch wohl jeder Perſon eine lyriſche Strophe in den Mund legte, hießen im 15. Jahrhundert mystères mimés.

War dann endlich alles vorbereitet, ſo veranſtaltete man eine ſogenannte mon(s)tre, d. h. Parade, einen feierlichen Zug durch die Straßen der Stadt. Die Schauſpieler waren nicht wenig ſtolz darauf, an dieſem Zuge im Koſtüm teilnehmen zu können, wobei gewöhnlich Gott-Vater die Spitze, die Henkersknechte und die Teufel den Schluß bildeten. Wir beſitzen die Beſchreibung eines ſolchen Zuges, der in Bourges im Jahre 1536 der Aufführung der Apoſtelgeſchichte vorherging. An dieſem Zuge nahmen über 500 Perſonen, meiſt in den prachtvollſten Koſtümen, teil. Die große Zahl der Mitwirkenden brachte es mit ſich, daß faſt jede Familie am Ort ein Mitglied oder einen Verwandten zur Aufführung geſtellt hatte, wodurch die Teilnahme eine noch allgemeinere wurde. Nicht ganz mit Unrecht, wenn auch mit einer gewiſſen Übertreibung, hat man geſagt, daß ſich während des Spiels die eine Hälfte der Stadt in Schauſpieler, die andere in Zuſchauer verwandelte, daß die eine Hälfte der Einwohner Theater ſpielte, um die andere Hälfte zu ergötzen.

Der Zudrang war groß an dem Schalter, wo man die Eintrittskarten löſte. Die Plätze hatten verſchiedene Preiſe, wie noch heute. Auf den geringeren Plätzen waren keine Bänke vorhanden. Wie in den Kirchen des Mittelalters, wie in den Hörſälen der Pariſer Univerſität, war auf dem Fußboden eine Streu von Blättern und Stroh ausgebreitet, in welche ſich das Publikum legen, knieen oder ſetzen mußte. Die Eintrittskarten waren zuweilen für die ganze Dauer der Vorſtellung gültig. Gewöhnlich wurden aber täglich neue ausgegeben, zuweilen auch berechtigten ſie nur bis zur nächſten Pauſe, alſo für einen halben Tag, zum Beſuch des Schauplatzes.

Während der Aufführung war die ganze Stadt im Theater. Die Häuſer waren verödet. Die Obrigkeit unterſagte jegliche Arbeit, die durch Geräuſch die Aufführung hätte ſtören können. Die Werkſtätte des Handwerkers ruhte, die Läden waren geſchloſſen, und Bewaffnete patrouillierten durch die Stadt, um Diebſtähle in den verlaſſenen Häuſern zu verhindern.

Über die finanzielle Seite eines ſolchen Unternehmens ſind wir am beſten orientiert bei der Aufführung in Romans, da wir das Rechnungsbuch des Kaſſenführers in Händen haben, in dem alle Ausgaben verzeichnet ſind, bis auf die Pflöcke und Scharniere, durch welche der Höllenrachen ſich auf und zu bewegte. Nach heutigem Geldwert hat die damalige Aufführung rund 15,000 Frank gekoſtet, davon wurden über 2000 Frank an den Verfaſſer des Stückes

(Kanonikus Pra in Grenoble) gezahlt, 156 Frank bekamen die Rollenſchreiber mit Einſchluß der Auslagen. Der Theaterbau koſtete 5500 Frank, die Dekorationen und Maſchinen 5600. Das Orcheſter wurde mit 770 Frank honoriert, der Vorſtand, der Kaſſierer und andere für ihre Opfer an Zeit mit beinahe 400 Frank entſchädigt.

Das Spiel in Romans dauerte drei Tage. Am ſtärkſten beſucht war der dritte Tag, nämlich von beinahe 4500 Perſonen. Das war dadurch herbeigeführt, daß man an dieſem Tage den Preis der Plätze auf die Hälfte reduziert hatte.

Das Spiel begann morgens um 7 Uhr und dauerte bis zum Sonnenuntergang, oder auch von 9 bis 5 Uhr. Nur mittags wurde eine Pauſe zum Eſſen gemacht und durch eine an die Zuſchauer gerichtete Aufforderung, jetzt Eſſens halber nach Hauſe zu gehen, angedeutet. Die Schauſpieler deckten zuweilen ihren Mittagstiſch auf der Bühne. Auch kam es vor, daß die Zuſchauer den Proviant mit ins Theater brachten und ihn dort auf ihren Plätzen verzehrten.

Einen Vorhang, der die Bühne abtrennte, kannte man auch dann nicht, wenn in einem Saal geſpielt wurde; wohl aber waren einzelne Manſionen mit einem Vorhang verſehen, der die Inſaſſen den Augen des Publikums eine Zeitlang entziehen konnte. Nun beginnt die Vorſtellung. Gott-Vater thront würdevoll im Paradies, die Schauſpieler ſitzen pflichtſchuldigſt an ihren Manſionen. Am meiſten fällt der auf und zu gehende Höllenrachen auf, der aus Naſenlöchern, Augen und Ohren Feuerbrände ausſtößt, und aus dem ein Geräuſch erſchallt, viel zu entſetzlich, als daß man glauben könnte, daß es wirklich nur durch das Auf- und Abrollen mit Steinen gefüllter Fäſſer erzeugt ſein könnte. In Paris wurden ſchon im Jahre 1380 Kanonenſchüſſe dazu verwandt, den Lärm in der Hölle zu verſtärken, wodurch damals zwei Menſchen ſchwer verwundet wurden.

Von dramatiſcher Verwickelung, von Spannung des Intereſſes iſt in den Stücken keine Spur zu bemerken. Die Szenen ſind loſe aneinandergereiht, und in manchen Handſchriften wird ausdrücklich angegeben, daß man gewiſſe Szenen auch übergehen oder mehrere Stücke zu einer Vorſtellung verbinden könne, was ſtark an den rhapſodiſchen Charakter des Volksepos erinnert. Die zeitliche Entwickelung behandelte man mit größter Freiheit. Das Myſterium des alten Teſtamentes erſtreckte ſich über einen Zeitraum von 4000 Jahren. In einem und demſelben Stücke traten in der Rolle der Maria drei Perſonen auf: ein kleines Kind, ein Knabe und ein Mann. Die hiſtoriſche Farbe wird nirgends gewahrt. Die Trachten entſprechen der Mode zur Zeit der Aufführung, nicht zur Zeit der Handlung. Die Vandalen greifen die Stadt Langres mit Schießgewehren an, Pilatus iſt ein Verehrer Mohammeds, und Seth, der Sohn Adams, betet das Vaterunſer.

Die Qualen und Martern, welche die Heiligen vor ihrem Ende von der Hand der Henker, der ſogenannten tirant, erdulden mußten, ſcheinen für das damalige Publikum ſehr anziehend geweſen zu ſein. Die heilige Barbara wurde blutig gepeitſcht, ihre Wunden wurden mit Eſſig und Salz eingerieben, dann wurde ſie an den Beinen aufgehängt, mit eiſernen Kämmen wurde ihr Fleiſch zerfetzt u. ſ. w., ſchließlich wurde ſie in einem Faß, deſſen Inneres mit ſpitzen Nägeln beſchlagen war, gerollt und zuletzt von dem eigenen Vater enthauptet. Natürlich vertrat bei dieſen Folterqualen eine mit dem Schauſpieler gleich gekleidete Puppe, ein ſogenannter mannequin, deſſen Stelle. Nur bei der Kreuzigung Chriſti pflegte man den Schauſpieler wirklich, und zwar, um der Tradition getreu zu bleiben, unbekleidet ans Kreuz zu hängen, wobei der Pfarrer, der im Jahre 1437 in Metz den Chriſtus ſpielte, um ein Haar ums Leben gekommen wäre; er fiel in Ohnmacht und wurde nur dadurch gerettet, daß man ihn ſchleunigſt herunternahm.

Um alle Wunder zuſtande zu bringen, die vor den Augen der Zuſchauer zu geſchehen hatten, waren begreiflicherweiſe allerlei Vorrichtungen und Maſchinerien, ſogenannte secrets, nötig, und in dieſer Hinſicht ſtand, abgeſehen von den Fortſchritten der Technik, die alte Bühne der heutigen näher, als man glauben ſollte.

Dem Eindruck des Schauſpiels ſchadete nichts ſo ſehr als das Durchſetzen tragiſcher Stellen mit komiſchen Elementen. In der „Auferſtehung" von Jean Michel ſagt Chriſtus den ganzen Katechismus her. Damit aber das Publikum ſich dabei nicht langweilen ſoll, wird der Vortrag häufig von einem Bettler unterbrochen, der mit ſeinem Knaben luſtige Trinklieder anſtimmt. Dieſes Parallelgehen zweier Szenen, von denen immer die eine die andere unterbricht, nannte man interlocutoire. So greifen die ſchwarz angemalten Teufel in die ernſteſten Szenen mit ihren plumpen Späßen ein, die uns weit mehr an den Zirkus als an die Bühne der Gegenwart erinnern und die Vermutung nahe legen, daß der moderne Clown von den Teufeln des Myſteriums abſtammen dürfte.

Noch genauer entſprach dem Clown der ſogenante sot (Narr), der auch ein ähnliches Koſtüm trug. Er war aus der Sotie (Clownsſtück) ins Myſtère eingedrungen; ſeine Rolle war zuweilen gar nicht ausgeführt, ſondern ſeinem improviſatoriſchen Talent überlaſſen. Ein einfaches Stultus loquitur (Der Narr ſpricht) des Textes deutet an, daß er reden ſoll, ein vereinzelter Anklang an die Stegreifkomödie der Italiener. Gewöhnlich ſpricht der Narr in Monologen, die mit der Handlung des Stückes in keinem Zuſammenhang ſtehen.

Das Komiſche war das einzige Gebiet, auf dem die Dichter frei zu erfinden wagten, während in den ernſten Vorgängen alles aus der theologiſchen Litteratur, aus Bibel, Legende oder Predigt, entnommen war. Mit Vorliebe wurden Wirtshausſzenen behandelt, wie ſie uns ſchon bei Bodel und Adam de le Hale (vgl. S. 276 und 278) begegnet ſind. Wenn daneben nicht ſelten blinde Bettler zum Ergötzen des Publikums gefoppt werden, ſo erinnert dies an die älteſte Poſſe (vgl. S. 280) und deutet darauf hin, daß auch während der großen Lücke in der Myſterienlitteratur, zwiſchen dem 13. und 15. Jahrhundert, ſich eine Tradition fortpflanzen konnte, obwohl uns die Zwiſchenglieder nicht erhalten ſind.

Abgeſehen vom Narren kommen ſtereotype Rollen kaum vor. Man kann etwa den Henker Daru und den Hirten Rifflart dahin rechnen, die in mehreren Spielen auftreten, Rifflart bereits in „Griſeldis" (vgl. S. 282), doch noch nicht mit der ſtark ausgeprägten komiſchen Haltung, die er in ſpäteren Stücken zeigt.

Mit Vorliebe verweilte man auch bei dem Leben, welches die büßende Magdalena vor ihrer Bekehrung führte, ſo daß Victor Hugo aus ſeinem Ruhmeskranze das Verdienſt hergeben muß, die ſchöne Sünderin auf die Bühne gebracht zu haben.

Von dem, was Freytag als Erforderniſſe der dramatiſchen Handlung bezeichnet: Einheit, Wahrſcheinlichkeit, Bewegung der Charaktere, Größe und Wichtigkeit der Handlung, läßt ſich den Myſtères nur das letzte nachrühmen: Handlungen, die der Größe entbehrten, hat das Mittelalter kaum je dramatiſcher Behandlung würdig erachtet. Im übrigen verſtieß nicht weniger als alles gegen die Vorſchriften der dramatiſchen Technik: das Drama ſoll nur einen Haupthelden haben, aber das mittelalterliche hatte oft genug mehrere nebeneinander, z. B. das in Romans aufgeführte Stück hatte drei Helden, die das Intereſſe des Publikums in gleichem Maße in Anſpruch nahmen; und da dieſe Helden chriſtliche Märtyrer waren, verſtieß jenes Stück wie die meiſten anderen zugleich gegen die Vorſchrift, daß der Charakter des Helden aus böſe und gut gemiſcht ſein ſoll. Der Menſch iſt nach der Darſtellung der Myſterien nur ein

Spielball der höheren Mächte des Himmels und der Hölle. Einem dramatiſchen Helden aber darf alles fehlen, nur nicht der freie Wille, den das mittelalterliche Drama höchſtens als allegoriſche Perſon auftreten ließ. Die Allegorie hing zuſammen mit der mittelalterlichen Vorliebe für das Schablonenhafte und Äußerliche. Dem entſprach es auch, wenn die Seele eines Sterbenden vor den Augen der Zuſchauer, ſichtbar, in einen Schleier gehüllt, den Körper verließ und in Gegenwart des Körpers auf der Bühne agierte. In der „Auferſtehung“ von Jean Michel bittet vor der Auferſtehung Chriſti der Engel die Seele Chriſti um Zutritt zu ihrem Körper mit den Worten: „Madame, geben Sie uns doch die Erlaubnis, Ihren Körper zu beſuchen.“ Die Seelen der Böſen wurden von den Teufeln auf Schubkarren geladen und in die Hölle geführt oder auch in Tragkörben fortgeſchleppt.

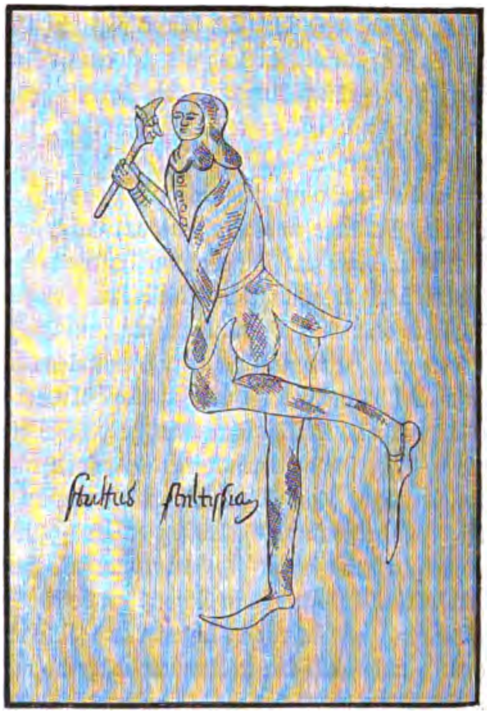
Im allgemeinen ſind die lyriſchen Partien am beſten geraten. Überhaupt tönt aus den Myſtères ſtark eine lyriſche Saite hervor, wie auch aus der klaſſiſchen Tragödie der Franzoſen, der die abwechſelnd männlich und weiblich gereimten Verspaare eine Gliederung in vierzeilige Strophen zu geben ſcheinen.

4. Das Drama im 15. und 16. Jahrhundert.

Im 15. Jahrhundert entfaltete ſich mit dem Aufblühen des Bürgerſtandes in den Städten das mittelalterliche Drama am üppigſten, um im 16. Jahrhundert bald den ihm feindlichen Mächten der Renaiſſance und Reformation zu unterliegen. Die Hauptgattungen des Dramas ſind mystère, moralité, sotie und farce. Auch die alten lateiniſchen Spiele wurden in manchen Kirchen, z. B. in Rouen, bis ins 15. Jahrhundert von den Geiſtlichen aufgeführt.

Die franzöſiſchen Aufführungen waren im 13. und 14. Jahrhundert in die Hände der Puys (vgl. S. 188), alſo vorwiegend der Laien, übergegangen. Im 15. Jahrhundert treten wiederum die Puys vor den Confréries (Brüderſchaften) zurück, die entweder, anderen Zwecken dienend, wenigſtens das Leben ihres Schutzheiligen dramatiſch darzuſtellen pflegten oder ausdrücklich zur Pflege der dramatiſchen Kunſt geſtiftet waren. So ſpielte die Confrérie der Schuhmacher 1443 in Paris das Leben ihrer Schutzheiligen Kriſpin und Kriſpinian, die Confrérie der Maurer und Zimmerleute ebenda gegen 1512 das Leben Ludwigs IX., und wie in Paris, ſo geſchah es in ganz Frankreich. Als ihren Hauptzweck aber ſahen das Theater die berühmten Paſſionsbrüder an, denen Karl VI. am 4. Dezember 1402 für Paris und die Bannmeile ein Privileg zur Aufführung geiſtlicher Spiele erteilte. Der Verein heißt in der Urkunde La confrarie de la Passion et Resurreccion Nostre Seigneur und muß ſchon vorher beſtanden haben. Wahrſcheinlich dürfen ihm zwei Aufführungen der Paſſion zugeſchrieben werden, von denen die eine in Paris am 27. März 1380, die andere in Saint-Maur-les-Foſſés (öſtlich von Paris) am 3. Juni 1398 ſtattfand. Jene war von Bürgern der Stadt Paris veranſtaltet, welche dieſes Bühnenſpiel alljährlich aufzuführen pflegten. Des Gebrauchs, den ſie von der damals noch neuen Erfindung des Schießpulvers machten, iſt S. 288 gedacht worden. In der Urkunde vom 3. Juni 1398 verbietet der Prévôt von Paris den Pariſern, in Saint-Maur Farcen, Heiligenleben und Ähnliches ohne ſeine ausdrückliche Genehmigung zu ſpielen. Dennoch fand noch am ſelben Tag eine Aufführung aus der Paſſion ſtatt. Es ſind offenbar die ſelben, die eine, wie es ſcheint, ſtändige Bühne in Saint-Maur errichtet hatten und von dem Polizeiverbot an den König appellierten, der ihnen dann das nachgeſuchte Privilegium erteilte. Sie ſchlugen in dem Hôpital de la Trinité ihre Bühne auf, wo ſie gegen Eintrittsgeld gewöhnlich an Sonn- und Feſttagen weit über ein Jahrhundert, bis 1539, geſpielt haben. Das Hôpital, das ſie den Prämonſtratenſern abmieteten, lag dicht vor der Porte Saint-Denis und war ein Gaſthaus für Reiſende, die nach der Schließung der Stadtthore vor Paris eintrafen. In dem erwähnten Privileg finden ſich zuerſt mehrtägige Aufführungen erwähnt. Die Paſſionsbrüder von Rouen entwarfen im September 1374 ihre Satzungen; ſie ſpielten nur einmal im Jahre. Hier erſcheint zuerſt der Ausdruck mistere (ſonſt mystère). Bis dahin hatte man neben dem allgemeinen Ausdruck jeu nur die Bezeichnung miracle gehabt. Man hat darüber geſtritten, ob das Wort mystère von mysterium (Geheimnis) oder von ministerium (Gottesdienſt) abſtamme. Jedenfalls muß ihm mysterium zu Grunde liegen; doch kommt ministerium wenigſtens inſofern in Betracht, als das Mittelalter zuweilen die beiden Worte verwechſelt und die Bedeutung von ministerium auf mysterium übertragen hat.

Die Bühne der Paſſionsbrüder war ſo eingerichtet, daß ganz unten, den Zuſchauern zunächſt, ſich die Hölle mit den Teufeln befand, die dort ihre Späße machten. Den Hauptraum nahm die Erde ein. Darüber befand ſich im Hintergrunde das Paradies, zu dem man auf Treppen hinaufſtieg, daher noch jetzt der Ausdruck Paradies von dem oberſten Teil der Bühne gebraucht wird. Von dem Repertoire der Confrères beſitzen wir ein Myſtère vom heiligen Ludwig, das vom Alten Teſtament, den Monolog des durchreiſenden Pilgers (vgl. S. 299).



Kleidung eines sot (Clown). Nach einer Handſchrift des 15. Jahrhunderts, in der Bibliothek Sainte-Geneviève zu Paris. Links neben der Figur: stultus stultissimus (der Hauptthor). Vgl. Text, S. 292.

Eine andere Geſellſchaft bildeten die Clercs oder Gerichtsſchreiber (wir würden ſagen: Referendare) und Gehilfen der Prokuratoren und Notare des Pariſer Parlaments, die Baſoche (ſpäter auch Basoche du Palais genannt, von basilica, einer Benennung des Juſtizpalaſtes), die unter einem roi (König) ſtand und mancherlei Privilegien beſaß, z. B. das Recht, Münzen zu prägen. Sie führten zu Faſtnacht einen fingierten Prozeß, eine ſogenannte cause grasse, auf, wovon das komiſche Theater vielfachen Einfluß erfahren hat, und ſpielten auch Dramen an gewiſſen Tagen: um die Zeit der heiligen drei Könige, des Maifeſtes und ihrer großen montre (d. h. Parade) zu Anfang Juli. Sie ſpielten, da die Myſtères das Monopol der Paſſionsbrüder bildeten, moralités und Farcen; ein Stück der erſten Gattung z. B. am 1. Mai 1486 mit ſo kühnen politiſchen Anſpielungen, daß ſein Verfaſſer, Henri Baude (vgl. S. 256 und 259), verhaftet wurde. Eine beliebte Farce, die ſie auf Faſtnacht 1548 ſpielten, war „Le cry de la Basoche“ (Der Cry der Baſoche, vgl. S. 285), das einzige Stück, das wir mit Sicherheit dem Repertoire der Baſoche zuſchreiben können. Ihre Aufführungen laſſen ſich bis 1582 verfolgen;

die Geſellſchaft ſelbſt hat bis zur Revolution beſtanden. Daneben gab es noch eine ähnliche Geſellſchaft in Paris, die Petite Basoche (kleine Baſoche), die aus den Gerichts- und Advokatenſchreibern des Châtelet (Gebäude in Paris, nach dem noch jetzt ein Platz benannt iſt) beſtand und der Basoche du Palais untergeordnet war. Auch in den Provinzen wurden dieſe Geſellſchaften nachgeahmt. Die Baſoche von Rouen ſpielte eine Farce „Les sobres sots“ (Die nüchternen Narren), die uns noch in einer Sammelhandſchrift von Farcen erhalten iſt.

Noch eine Geſellſchaft ſtand in Verbindung mit der Baſoche und war ihr untergeordnet, die der Kinder oder Burſchen ohne Sorge (Enfants oder Gallants sans souci). Clément Marot war Mitglied beider zugleich. Es waren junge Leute in Paris, meiſt unbemittelt, die Poſſen aufführten und als Narren (sot oder fol) auftraten. Der sot trug einen halb gelben, halb grünen Anzug — die Farben bedeuteten Freude und Hoffnung — und eine Kopfbedeckung mit Eſelsohren und Schellen, wozu ſpäter noch der Stab mit Puppenkopf, die marotte, kam (ſ. die Abbildung, S. 291). Sie beſaßen ein Haus in Paris, das Haus der sotz attendans genannt, vielleicht zur gymnaſtiſchen Vorbildung jüngerer sots. Denn ſie machten allerlei Sprünge und Kraftproben, daher das Wortſpiel mit sot (Narr) und saut (Sprung) häufig wiederkehrt. Die Paſſionsbrüder und Baſochiens traten mit den Enfants sans souci derart in Verbindung, daß dieſe ihnen einzelne sots lieferten oder auch ihre Sotie vor einem Myſtère oder einer Moralité aufführten. Oft war in einem Myſtère der Narr der einzige Schauſpieler von Beruf unter lauter Dilettanten, die ihn auch gern reden ließen, wenn dem Publikum eine Mitteilung zu machen war. An der Spitze der Geſellſchaft ſtand der prince des sotz (Narrenfürſt). Nächſt ihm war der Höchſte die Mère sotte (Närriſche Mutter), eine Stellung, die — Frauen gehörten dieſen Vereinen nicht an — der bekannte Gringore (vgl. S. 303) bekleidet hat. Nach 1632 ſtellten die Enfants sans souci ihre Spiele ein. Da die Mitglieder oft herumreiſten und Gaſtrollen gaben — Pontalais erzählt uns, daß er in Anjou, Poitou und Auvergne geweſen ſei —, ſo verpflanzten ſich die Pariſer Sitten auch in andere Städte. Wir finden eine Infanterie in Dijon, an deren Spitze die mère folle ſtand, mit dem Wahlſpruch: „Die Zahl der Narren iſt unbegrenzt“ (Stultorum numerus est infinitus); ihr Narrenfeſt war am 1., auch wohl am 2. Januar, während man anderswo die Narrenzeit von Weihnachten bis Epiphania ausdehnte; ſo in Rouen die ausgelaſſene Geſellſchaft der Cornards oder Conards (wohl von den cornes. d. h. Ohren, der Narrenkappe benannt), die unter einem „Abt“ ſtand und in ihrer Tracht die geiſtlichen Gewänder nachahmte, eine gleichnamige in Evreux, die Gueſpins in Orléans u. ſ. w.

Im ganzen ſind uns über ſechzig Myſtères erhalten, von denen etwa zwanzig bibliſche Stoffe, die übrigen Heiligenlegenden behandeln. Von ſechzig anderen Myſtères, deren Texte verloren ſind, wiſſen wir nur, daß ſie aufgeführt wurden. Aus der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben wir nicht allzuviel. Wie wir die vierzig Marienwunder nach Paris ſetzten (vgl. S. 281), ſo dürfen wir auch eine Sammlung von elf Stücken, unter denen das Leben der Genoveva und des Dionyſius, der Schutzheiligen von Paris, vertreten iſt, dort vor dem Jahre 1431 entſtanden glauben. Vier dieſer elf Stücke betreffen das Leben Jeſu: Chriſti Geburt, die heiligen drei Könige, Paſſion, Auferſtehung, und ſtellen, abgeſehen von einem der vierzig Marienwunder, die älteſte Dramatiſierung von Jeſu Leben und Paſſion in franzöſiſcher Sprache dar. Sonſt tritt in keinem der wenigen franzöſiſchen Dramen aus den vorhergehenden Jahrhunderten Chriſtus auf. Er muß allerdings in der verlorenen Fortſetzung des anglonormanniſchen Auferſtehungsſpieles (vgl. S. 277) vorgekommen ſein. Auch in den lateiniſchen

Stücken vermied man es, ihn auf die Bühne zu bringen. Von den ſprachlich gemiſchten Stücken laſſen ihn „Sponſus" und „Lazarus" (vgl. S. 274) auftreten.

Es wäre wichtig, zu erfahren, ob etwa die hier überlieferten Stücke, die offenbar von *einem* Verfaſſer herrühren, die ſelben ſind, die aufzuführen die Pariſer Confrarie de la Passion et Resurreccion Nostre Seigneur, nach dieſer Benennung zu ſchließen, für ihre Hauptaufgabe anſah. Leider iſt weder für noch gegen die Bejahung dieſer Frage etwas Entſcheidendes geltend zu machen. Die Stücke zeigen einige lateiniſche Einlagen, teils kürzere Stellen, die einzelnen Perſonen in den Mund gelegt ſind, teils längere, die von Chören geſungen werden.

Der *Paſſion* geht nur das Gaſtmahl im Hauſe Simons, die Auferweckung des Lazarus und der Einzug in Jeruſalem voraus. Lazarus gibt in einer ſpäteren Szene über die Höllenſtrafen ausführliche Auskunft. Nach der Paſſion treten Kirche und Synagoge auf, um ihren beliebten Disput zu halten. Das Legendariſche iſt nur in geringem Maße vertreten.

Das *Auferſtehungsſpiel* ſetzt ſich aus zwei Teilen zuſammen, deren einer bereits im Vorhergehenden dramatiſch dargeſtellt iſt. Zunächſt wird der Sündenfall behandelt, der ſich auch vor dem Spiel von Chriſti Geburt findet, ſodann die Auferſtehung, die in kurzer Faſſung ſchon den Schluß der Paſſion bildet. Für die Höllenfahrt Chriſti iſt das Evangelium Nicodemi benutzt.

Die erwähnte Paſſion, die gegen 4400 Verſe umfaßt, hat geringen Umfang im Vergleich zu der Rieſendichtung des *Arnoul Greban*, der bedeutendſten Leiſtung des ſpäteren ernſten Dramas. Zeitlich ſteht in der Mitte zwiſchen beiden die Paſſion, die in einer Handſchrift von Arras gegen 25,000 Verſe umfaßt und in vier journées geteilt iſt.

Arnoul Greban war zu Le Mans geboren und ſtudierte in Paris, wo er vor 1444 den Magiſtergrad erlangte. Im Jahre 1456 finden wir ihn als theologiſchen Lehrer niederer Stufe (baccalaureus cursor) an der dortigen Univerſität und als Meiſter der Chorknaben in der Notredame-Kirche. Er erhielt dann eine Pfründe in ſeiner Vaterſtadt und iſt daſelbſt geſtorben. Sein großes Paſſionsſpiel, das über 220 Perſonen auftreten läßt, muß vor 1452 verfaßt worden ſein, da ihm in einer Urkunde aus dieſem Jahre die Stadt Abbeville für den von ihr aufgeführten Text eine Summe anweiſt. Da er das Werk „auf die Bitte einiger Pariſer" verfaßte, hat man vermutet, dies ſeien vielleicht die Paſſionsbrüder geweſen, die ihm möglicherweiſe ihr älteres, uns nicht erhaltenes Drama zur freien Umarbeitung zur Verfügung ſtellten. Doch iſt das bloße Vermutung.

Grebans Werk zerfällt zwar nur in vier journées, die Jeſu Kindheit, Lehrthätigkeit, Paſſion, Auferſtehung und Himmelfahrt umfaſſen, zählt jedoch 34,574 Verſe. In einem Vorſpiel iſt der Sturz Lucifers und der Sündenfall dargeſtellt. Dann wird die Paſſion in einen großartigen Rahmen eingefügt, den der Streit der vier Tugenden, Gerechtigkeit, Wahrheit, Friede, Barmherzigkeit, vor Gottes Thron bildet, und der ſchon früher, z. B. in der Arraſer Paſſion, die gleiche Verwendung gefunden hatte. Er iſt einer Predigt Bernhards von Clairvaux über Pſalm 85, Vers 11, entnommen (ſ. die Tafel bei S. 146). Barmherzigkeit bittet Gott den Vater, er möge ſich der ſündigen Menſchheit erbarmen. Sie führt einen langen Streit mit Gerechtigkeit, die ſich ihrem Verlangen widerſetzt. Wahrheit tritt auf die Seite der Gerechtigkeit, Friede auf die Seite der Barmherzigkeit. Da Gerechtigkeit darauf beharrt, daß eine Sühne erfolge, ſo wird Weisheit befragt, worin dieſe Sühne zu beſtehen habe. Sie entſcheidet: in der Menſchwerdung und Opferung einer der drei Perſonen der Dreieinigkeit, und begründet ausführlich, weshalb gerade Gott der Sohn dieſes übernehmen müſſe. Auch im Verlauf des Stückes wird auf dieſe Allegorie Bezug genommen. Als Chriſtus im Garten Gethſemane betet, der Kelch möge an ihm vorübergehen, bittet Gott-Vater, dem ſich Barmherzigkeit anſchließt, die Gerechtigkeit, dem Sohne den Tod am Kreuze zu erſparen; doch vergebens: ſie muß darauf beſtehen. Endlich am Schluſſe des Ganzen treten die fünf Geſtalten nochmals auf nebſt Gott-Vater und Jeſus. Gerechtigkeit erklärt ſich für völlig befriedigt. Es erfüllt ſich das Wort des Pſalmiſten, indem Barmherzigkeit und Wahrheit einander umarmen, Friede und Gerechtigkeit ſich den Verſöhnungskuß geben.

Greban iſt äußerſt wortreich. Er liebt es, die lehrhaften Partien und lyriſchen Szenen weit auszuſpinnen. Charakteriſtiſch für ihn iſt, daß er fortlaufend auf die Hölle Bezug nimmt und bei jedem wichtigeren Vorkommnis den Eindruck ſchildert, den es in der Hölle hervorruft. Aus den Apokryphen hat er nicht viel genommen, wenn er auch mit ſeiner Behauptung, ſie ganz beiſeite gelaſſen zu haben, zu weit geht. Anerkennung verdient, daß er das Komiſche und Derbe innerhalb gewiſſer Schranken hält, und daß ihm in den lyriſchen Teilen wenigſtens ſtellenweiſe ein Ton ergreifender Innigkeit zu Gebote ſteht.

Von den Zeitgenoſſen wurde er aufs höchſte bewundert, und wir haben nicht weniger als vier ſpätere Bearbeitungen ſeines Paſſionsſpiels. Unter ihnen iſt die bedeutendſte die des Jean Michel, Stadtarztes zu Angers (geſtorben 1501), die daſelbſt im Auguſt 1486 geſpielt wurde und im Druck fünfzehn Auflagen erlebte. Hier iſt der Text zwar um die Auferſtehung verkürzt, die Michel ſchon in einem beſonderen Myſtère bearbeitet hatte, aber ſonſt bedeutend erweitert. Aus den Apokryphen und Legenden, die ſein Vorgänger verſchmähte, hat er mit vollen Händen geſchöpft. Für die große Beliebtheit der Bearbeitung Michels ſpricht nichts ſo ſehr, als daß ſelbſt die Pariſer Confrères de la Passion den von ihnen bis dahin geſpielten Text, wahrſcheinlich Grebans Paſſion, durch Michels neue Bearbeitung erſetzten.

Arnoul Greban hatte einen Bruder Simon Greban, der gleich ihm in Le Mans eine Pfründe beſaß und dort geſtorben iſt. Nach einem Dokument von 1468 war er Sekretär beim Grafen Charles du Maine, einem Bruder des Königs René, dem dieſer ſein „Buch der Turniere“ zugeeignet hatte. Simon hat mit der Beihilfe ſeines Bruders den Inhalt der Apoſtelgeſchichte zu einem Myſtère (les Actes des Apôtres) verarbeitet, das faſt 62,000 Verſe umſpannt. Es iſt vieles aus anderen Quellen hinzugethan: die ferneren Schickſale der Apoſtel und die gleichzeitige römiſche Kaiſergeſchichte. Das Myſtère, in dem 494 Perſonen auftreten, iſt 1536 in Bourges vierzig Tage lang geſpielt und mehrmals gedruckt worden.

Nicht ganz ſo umfangreich, aber doch von ſtattlicher Länge iſt das Myſtère vom Alten Teſtament (le Mistére du viel testament): es zählt 49,386 Verſe. Es ſcheint in Paris entſtanden zu ſein; jedenfalls iſt es dort von den Confrères aufgeführt worden. Es iſt ein ſogenanntes Kollektivmyſterium, inſofern es ſich aus einer Reihe verſchiedener Stücke zuſammenſetzt, die keine notwendige Einheit bilden, von mehreren Verfaſſern herrühren und auch vielfach ſelbſtändig aufgeführt und ſelbſtändig veröffentlicht worden ſind. Auch das Ganze liegt in drei Ausgaben aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts vor. Hervorgegangen iſt die Dichtung aus dem Prophetenſpiel: das alte Teſtament iſt nur um des neuen willen da. Viele Ereigniſſe werden als vorbildlich für Begebenheiten des Neuen Teſtamentes bezeichnet und aus dieſem Geſichtspunkte für notwendig erklärt. Ein Beiſpiel dafür, wie ſklaviſch man ſich zuweilen an den Bibeltext anlehnte, iſt das Blut Abels, das, da es zum Himmel ſchreien muß, von einem verſteckt gehaltenen Schauſpieler dargeſtellt wurde. Der erſte Teil, der am umfangreichſten iſt, geht bis Salomo, dann folgen noch ſechs Teile: Hiob (dem auch ein ſelbſtändiges Myſtère gewidmet iſt), Tobias, Daniel, Judith, Eſther, die Sibyllen. Das „Alte Teſtament“ wurde noch 1542 von den Confrères in Paris in etwa zwanzig Vorſtellungen geſpielt. Der Preis einer Eintrittskarte betrug zwei Sous für die Perſon.

Das „Mirakel von der heiligen Hoſtie“ (le Jeu et Mystère de la sainte hostie), das 1444 in Paris aufgeführt wurde, nimmt eine geſonderte Stellung ein. Es knüpft an ein Wunder an, das in Paris im 13. Jahrhundert geſchehen ſein ſoll. Eine Confrérie, die zur Erinnerung an das Wunder geſtiftet wurde, hat ohne Zweifel die Abfaſſung des Dramas veranlaßt.

Eine Frau hat in der Not ihren Rock beim Juden verſetzt und erbittet ihn für das Oſterfeſt zurück. Der Jude will ihn nur herausgeben, wenn ſie ihm die Hoſtie mitbringt, die ſie in der Kirche erhält. Der Jude ſucht die Hoſtie auf alle möglichen Weiſen zu zerſtören, doch gelingt es ihm nicht. Nur Blut ſieht er aus ihr hervorſtrömen. Nachdem ihn ſeine Familie vergebens beſchworen hat, von ſeinem unſinnigen Beginnen zu laſſen, wird die Hoſtie von ſeinem Sohn einem Prieſter zugeſtellt. Die Sache wird ruchbar. Der Jude wird verbrannt, ſeine Familie getauft. Zum Schluß wird noch das unglückliche Ende der Frau erzählt, welche die Hoſtie entwendet hatte.

Auch eine Anzahl Heiligenlegenden ſind dramatiſch dargeſtellt worden. Hier ſei wieder an die erwähnte Sammlung (vgl. S. 292) erinnert, die unter elf Myſterien ſieben Legenden enthält. Im ganzen ſind etwa drei Dutzend erhalten. Nur von den wenigſten ſind die Verfaſſer bekannt; ſo wiſſen wir, daß Jean le Prieur im Auftrag König Renés die poetiſche Legende von „Barlaam und Joſaphat“ (vgl. S. 206) auf die Bühne gebracht hat.

Noch bekannter iſt Andrieu de la Vigne (1457—1527) aus La Rochelle. Nachdem er in Paris Jura ſtudiert hatte und Clerc der Baſoche geworden war, erhielt er von den Bürgern von Seurre 1496 den Auftrag, das Leben des heiligen Martin zu einer Aufführung herzurichten. Es wurde ſchon erwähnt, daß er fünf Wochen nach der Beſtellung ſein Manuſkript ablieferte. Die Aufführung dauerte drei Tage. Zweihundert Schauſpieler wirkten dabei mit, darunter zwei Boſſuet, wahrſcheinlich Vorfahren des großen Kanzelredners, deſſen Familie aus Seurre ſtammte. Andrieu war Sekretär des Herzogs Philibert des Schönen von Savoyen und trat dann in den Dienſt der Königin Anna von Bretagne. Karl VIII., der ihn zu ſeinem Hofdichter (facteur du roi) ernannt hatte, nahm ihn mit nach Neapel (1494—95) und ließ ihn die „Reiſe nach Neapel“ (Voyage de Naples) in Verſen beſchreiben, die er nach des Königs Tode ſeinem großen Werke „Vergier d'honneur“ (Garten der Ehre) einverleibte. Von ihm ſind auch zahlreiche kleinere Gedichte verfaßt, Balladen, Rondeaux, Complaintes und andere. Vor dem Martinsſpiel war in Seurre auch eine von ihm verfaßte Farce („Der Müller“) geſpielt worden, die an Derbheit nichts zu wünſchen ließ. Auf das Myſtère folgt die Moralität vom Blinden und Lahmen, die ein von Martins Reliquien bewirktes Wunder darſtellt.

Endlich ſeien noch zwei Myſterien vom heiligen Ludwig angeführt, von denen das jüngere den noch zu erwähnenden Dichter Gringore zum Verfaſſer hat. Das ältere iſt von einiger Wichtigkeit, weil es das einzige Myſtère iſt, von dem uns ausdrücklich überliefert wird, daß es der Confrarie de la passion gehörte. Es iſt recht trivial gehalten und erhebt ſich nicht über das hausbackene Niveau der Verfallzeit. Leider iſt nicht Joinville als Quelle benutzt, ſondern das lateiniſche Leben Ludwigs IX. von Wilhelm von Chartres. Die darin auftretenden Engländer radebrechen ein entſtelltes Franzöſiſch, das mit derben Flüchen untermiſcht iſt.

Von weltlichen Myſterien (mystères profanes) ſind nur zwei erhalten. Das eine, das dicht an der Grenze des Geiſtlichen ſteht, behandelt eine Begebenheit aus der Zeitgeſchichte, die Befreiung der von dem engliſchen Heere belagerten Stadt Orléans durch die heldenmütige Jungfrau (1429), das andere einen antikheidniſchen Stoff, die Zerſtörung von Troja.

Das Myſtère von der „Belagerung von Orléans“ (le mystère du siège d'Orléans, 20,529 Verſe) muß wenige Jahre nach dem Ereignis verfaßt ſein, auch wenn es uns nur in einer um ein paar Jahrzehnte jüngeren Bearbeitung erhalten iſt. Es findet ſich darin eine Anſpielung an das Dankfeſt, das man am Tage des Entſatzes der Stadt (8. Mai) zu begehen pflegte, und das man z. B. 1435 und 1439 mit Aufführungen verſchönte, die wohl in lebenden Bildern beſtanden. Das erhaltene Myſtère ſcheint in ſeinem zweiten Teile, der älter als der erſte iſt, vor 1439 verfaßt zu ſein, weil die Bezeichnung des Baſtards von Orléans als Grafen Dunois darin noch fehlt. Das Myſtère macht vielfach den Eindruck einer verſifizierten Chronik. Das Stück hat auch als Geſchichtsquelle einigen Wert. Der Dichter iſt von warmer Heimatsliebe beſeelt und ſchildert die Jungfrau von Orléans ohne Überſchwenglichkeit. Auch der Engländer John Falſtaff (eigentlich Faſtolf) tritt in dem Stücke auf, als würdiger Mann und tapferer Ritter. Erſt Shakeſpeare hat, wir wiſſen nicht warum, den Charakter dieſes Mannes, der auch ein franzöſiſches Werk (Tignonvilles „Ausſprüche der Philoſophen", vgl. S. 240 und 249) ins Engliſche übertragen ließ, ins Niedrige und Lächerliche gezogen.

Der Verfaſſer des Spiels von der „Zerſtörung Trojas" (la Destruction de Troie) heißt Jacques Milet (oder Millet). Er ſtudierte in Paris, wo er den Magiſtergrad erwarb, dann in Orléans, wo er 1450 als Student der Rechte die Abfaſſung des Werkes begann, an der er zwei Jahre arbeitete. Er ſtarb 1466 in jugendlichem Alter in Paris an der Peſt. Das langatmige Drama umfaßt gegen 40,000 Verſe und iſt in vier journées eingeteilt. Wir können nur eine Aufführung nachweiſen; um ſo größeren Anklang fand es bei der Leſewelt: es iſt in zwölf Handſchriften erhalten und erlebte ebenſoviel Ausgaben im Druck. Milets Hauptquelle iſt Guido von Colonna (vgl. S. 125). Er nimmt wie dieſer gegen die Griechen Partei. Da Himmel und Hölle hier in Wegfall kommen mußten, hat ſich der Dichter wenigſtens nach einem Erſatz für das Silete der Engel umgeſehen: er gab dafür eingelegte Muſikſtücke. Wir ſind hier ſchon von der Oper nicht allzuweit mehr entfernt. Der Dichter nennt ſein Werk eine Tragödie (transgredie).

Der geringe Anklang, den ernſte weltliche Stoffe auf der Myſterienbühne gefunden haben, bildet die Kehrſeite des engen Zuſammenhanges, in dem dieſer ganze Litteraturzweig mit dem religiöſen Leben, aus dem er hervorgegangen war, bis zuletzt blieb. Der Ernſt war für das geiſtliche Drama reſerviert, das freilich daneben auch für heitere Abwechſelung ſorgte. Das rein weltliche Element herrſchte nur im Dienſt der Komik.

Haben die Dichter ſich in den Myſterien faſt nur in den komiſchen Auftritten eine freie Geſtaltung der Handlung erlaubt und ſich im übrigen ziemlich eng an die benutzte Quelle gehalten, ſo gibt es doch daneben eine Gattung des ernſten Dramas, in der ſie die Handlung in ihrer Geſamtheit erfinden, die ſogenannten Moralitäten (moralité oder moral), deren uns etwa fünfundſechzig erhalten ſind. Es ſind dies Stücke, in denen abſtrakte Begriffe als allegoriſche Geſtalten auftreten. Die Gattungen ſind im Mittelalter nicht ſtreng geſondert, zuweilen werden dieſe Stücke auch Myſterien genannt. Die Allegorie nahm, wie in der lateiniſchen Litteratur ſeit Prudentius, ſo auch in der franzöſiſchen des 13. Jahrhunderts breiten Raum ein. Auch die Schilderungen eines Wortſtreites (ſogenannte desputoisons) zwiſchen abſtrakten oder lebloſen Weſen, wie zwiſchen Seele und Leib, Waſſer und Wein, Synagoge und Kirche, Karneval und Faſten, Heller und Schaf, die Kapital und Grundbeſitz, Geld- und Naturalwert vertreten, dürfen als Vorſtufen der Moralitäten gelten. Der Streit zwiſchen Winter und Sommer, der in einer Dichtung des 12. Jahrhunderts behandelt iſt, weiſt vielleicht in die graue Vorzeit hinauf, aus der ſich ein Kampf zwiſchen zwei Vermummten, die Winter und Sommer bedeuten, in manchen Landſchaften bis in die Gegenwart erhalten hat. Solche Streitgedichte (conflictus) ſind in lateiniſcher Sprache ſchon unter Karl dem Großen gepflegt worden. Auch ſei an das Gedicht auf den 1276 hingerichteten Pierre de la Broche (vgl. S. 280) erinnert, worin Schickſal und Vernunft neben dem Helden zu Worte kommen, und an die „Vier Hofämter" von Euſtache Deschamps (vgl. S. 283). Auch in den Myſtères treten öfters allegoriſche Geſtalten auf. So iſt in das älteſte franzöſiſche Paſſionsſpiel ein Streit zwiſchen Kirche und Synagoge eingelegt (vgl. S. 293) und in mehrere Myſterien der Streit und die Verſöhnung der vier Tugenden (vgl.

S. 293). Der Ausdruck moralité iſt weit älter als das Drama; er bedeutet eine allegoriſche Auslegung nach der moraliſchen Seite, von der in den Predigten reichlicher Gebrauch gemacht wurde. Auf den Einfluß einer Predigt Bernhards iſt S. 293 hingewieſen. Noch ſtärker als im Myſtère zeigt ſich dieſe Wirkung der Predigt in der moralité.

Man hat verſchiedene Gruppen von moralités unterſchieden, unter denen zunächſt die allgemeinen zu nennen ſind, d. h. ſolche, die den Kampf der Tugenden mit den Laſtern im Menſchen ſchildern. Zuweilen tritt der Menſch ſelbſt neben den Abſtraktionen auf, ſogar in mehreren Geſtalten, z. B. als homme juste (gerechter Menſch) und homme mondain (weltlich geſinnter Menſch), die jedoch in dem hier in Betracht kommenden, von einem Kammerdiener Ludwigs XII. verfaßten Stück nie zuſammen auftreten, ſo daß man die Szenen des einen von den Szenen des anderen ganz ablöſen kann. Auch Gott, Engel und Teufel treten auf. Die Darſtellung der Paſſion Chriſti als Prozeß, z. B. zwiſchen der nature humaine (menſchlichen Natur) und der dame débonnaire (Maria) in einem Stück von Jean d'Abondance, iſt auch hier beliebt. In zweiter Linie nennen wir die paraboliſchen Moralitäten, d. h. ſolche, die Parabeln dramatiſieren, wie die Geſchichte vom verlornen Sohn, vom reichen Mann und armen Lazarus. Als Vorſtufe dieſer Gattung kann der halblateiniſche „Sponſus" des 12. Jahrhunderts (vgl. S. 274) gelten. Drittens gibt es weltliche Moralitäten. Sie ſind teils moraliſierend und werden dann gern „Spiegel und Muſter" (Mirouer et Exemple) betitelt, z. B. die Geſchichte eines Bauernmädchens, das, Virginia und Emilia Galotti nicht unähnlich, ihren Vater bittet, ſie zu töten, als ihr Herr ihre Ehre bedrängt. Andernteils ſind ſie von anderem Charakter, wie wenn Nicolas de la Cheſnaye, Profeſſor der Rechte, in der „Verdammung der Gelage" (la Condamnation des Banquets, 1507) die ſchädlichen Folgen der Unmäßigkeit auftreten läßt, oder wenn Andrieu de la Vigne in der „Ehre der Damen" (l'Honneur des dames) verſchiedene Geſtalten aus dem „Roſenroman" vorführt. Endlich ſind politiſche Moralitäten zu unterſcheiden, die teils einen panegyriſchen, teils einen ſatiriſchen Charakter haben. Zu jenen gehört die Klage um den Tod Philipps des Guten (La mort du Duc Philippe, 1467), worin Georges Chaſtellain (vgl. S. 251) Himmel, Erde, die Engel und die Menſchheit (les Hommes) auftreten und den Tod des Fürſten beklagen läßt, und „Der Friede von Péronne" (La paix de Péronne) von demſelben Hofdichter, 1468 nach dem Friedensſchluß zwiſchen Ludwig XI. und Karl dem Kühnen im Schloſſe Aire wirklich in Gegenwart dieſer Fürſten vorgetragen, denen der Dichter durch die Perſonen Herz (Cœur) und Mund (Bouche) die platteſten Schmeicheleien zu Füßen legt.

Von den allgemeinen Moralitäten iſt die älteſte „Wohlberaten, Übelberaten" (Bien avisé, Mal avisé, gegen 8000 Verſe), die 1439 in Rennes aufgeführt wurde.

Wohlberaten und Übelberaten vertreten zwei Seiten der menſchlichen Natur, die Neigung zum Guten und den Hang zum Böſen. Jener wendet ſich an die Vernunft, die ihn zum Glauben geleitet, der ihn weiter zur Zerknirſchung (Contrition) bringt. So führen ihn noch dreizehn perſonifizierte Begriffe weiter, bis er ſchließlich in den Armen von Bonne Fin (Gutes Ende) ſtirbt. Übelberaten ſchlägt den entgegengeſetzten Weg ein. Er läßt ſich von Müßiggang und Aufruhr bethören, folgt dann Thorheit, Liederlichkeit, Verzweiflung, Armut, Übler Lage, Diebſtahl, um ſchließlich von Male Fin (Schlimmes Ende) erdroſſelt zu werden. Während die Engel die Seele von Wohlberaten zum Himmel tragen, fällt die Seele von Übelberaten den Teufeln zu.

Die älteſte politiſch-ſatiriſche Moralität iſt die vom Baſeler Konzil (Le concile de Bâle, 1432), die uns nicht vollſtändig erhalten iſt. Man hat ſie ohne ſicheren Grund Georges Chaſtellain zugeſchrieben, dem unter anderen Obliegenheiten auch die Aufſicht über die theatraliſchen Aufführungen am Hofe Philipps des Guten übertragen war. Es treten darin als Perſonen auf:

Konzil, Kirche, Friede, Reform oder Gerechtigkeit, Ketzerei, Frankreich. Der letzten Geſtalt ſind bewegliche Klagen über die traurigen Zuſtände des Landes in den Mund gelegt.

Eine ähnliche Tendenz wie „Bien avisé, Mal avisé“ hat die Moralität „Die Kinder von Heutzutage“ (Les enfans de Maintenant), nur daß in dieſer nicht der religiöſe Standpunkt, ſondern der pädagogiſche und moraliſche eingenommen wird. Der Verfaſſer, der ſich einen noch Lernenden nennt, hat das Stück für ein Publikum von Schülern geſchrieben, wahrſcheinlich auch zur Aufführung durch Schüler beſtimmt. Seit dem 12. Jahrhundert ſind Aufführungen durch Schüler in den Schulen immer von Zeit zu Zeit gepflegt worden, und wir haben noch aus dem Jahre 1512 die Dramatiſierung von vier Adventsevangelien, die der Schullehrer Briand in Le Mans für ſeine Zöglinge geſchrieben hat.

Die Enfans de Maintenant heißen Malbuict und Finet. Ihr Vater Maintenant iſt ein wohlhabender Bauer, der ſie zu Instruction (Unterricht) und Discipline (Zucht) in die Schule ſchickt, was ihnen jedoch nicht gefällt. Sie begeben ſich daher zu Jabien (Schon recht), einer Verkörperung der Modelaſter. Dieſer empfiehlt ihnen, oft zu fluchen, ſich recht zu putzen, ſich mit Weibern abzugeben, gegen die Leute anmaßend zu ſein u. ſ. w. Er bringt ſie zu Luxure. Sie legen ſich aufs Karten- und Würfelſpiel. Finet verſpielt alles und gelangt zu Honte (Schande) und ſchließlich zu Desespoir (Verzweiflung), während Malbuict rechtzeitig umkehrt und ſich zu Instruction und Discipline zurückwendet.

Ungeachtet der abſtrakten Form und häufig eingelegter und überſetzter lateiniſcher Sittenſprüche ſind einige Szenen des Stückes nicht ohne Lebenswahrheit. Das komiſche Element iſt durch einen Narren vertreten, der nirgends in die Handlung eingreift. Das Stück iſt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und erwähnt neben dem Lateiniſchen bereits das Griechiſche als Unterrichtsgegenſtand.

Noch weniger tritt die moraliſche Tendenz in der „Lockpfeife“ (la Pipée) hervor.

Sie ſchildert, wie ſich junge Leute von hübſchen Mädchen bethören laſſen, um entweder von ihnen gerupft zu werden oder dauernd ins Garn zu gehen. Gelbſchnabel, Grünſpecht und Rotkehlchen heißen die drei, die als Vögel in einer Federtracht auftreten und nacheinander von einer drallen, jungen Dirne Namens Gefällige Thorheit gerupft werden. Ihr zur Seite ſtehen Einbildung und Liebesruhm, der die Liebe in alter Zeit preiſt und Liebespaare der alten Sage aufzählt. Nachdem die erſten beiden entfedert Abſchied genommen haben, wird Rotkehlchen zur Ehe feſtgehalten. Doch wird die Ehe nicht zwiſchen ihm und Gefälliger Thorheit geſchloſſen, ſondern zwiſchen dieſer und Einbildung, die ihn auf zeitlebens als Diener annehmen. Gelb und Grün ſind die Farben der Narrenkleidung, Rot iſt die Farbe der Liebe. Auch der Glückliche bringt es nur dahin, ein Diener der Einbildung und der Gefälligen Thorheit zu werden.

Das komiſche Drama beſteht in den Gattungen der Farce und der Sotie, von denen jene bereits in einem Beiſpiel aus dem 13. Jahrhundert vertreten iſt.

Die Farce (vom lat. farsa für farcta, Partizip von farcire, mit Latein untermengen, eigentlich mit Füllſel ſtopfen) verdankt ihren Namen, der zuerſt 1398 in dem Dokument des Prévôt von Paris (vgl. S. 290) vorkommt, wohl eher einer Untermiſchung des Textes mit Latein oder mit anderen Sprachen oder auch mit Liedern, die oft als bekannt vorausgeſetzt und nur mit dem Anfang bezeichnet werden, als dem Umſtand, daß man derartige Stücke zuweilen in ein Myſtère oder eine Moralität einſchob. Man will den Urſprung der Farce teils auf die Narrenfeſte des Mittelalters, teils auf komiſche Vorträge der Spielleute zurückführen. Beide Anſichten können nebeneinander beſtehen; doch findet die zweite in erhaltenen Litteraturdenkmälern eher als die erſte eine Stütze.

Narrenfeſte wurden im Mittelalter teils am Karneval, teils am Feſte der unſchuldigen Kinder (28. Dezember) gehalten. Das letztere Feſt wurde auch wohl auf andere Tage, z. B. den Tag der drei Könige (6. Januar), verlegt. Bei ſolchen Feſten wurde die Hierarchie auf den Kopf geſtellt, Meſſe und Predigt parodiert, ein Narrenbiſchof ernannt. Mit ketzeriſchen

Beſtrebungen haben dieſe Feſte gar nichts zu thun; vielmehr ſpielt ſo mit dem Heiligen nur der, der ſich ſeines Beſitzes vollkommen ſicher weiß. Parodien der Meſſe finden ſich z. B. in der Litteratur der Vaganten, und Parodien der Predigt ſind uns unter dem Namen Sermon joyeux mehrfach erhalten, z. B. die luſtige Predigt vom heiligen Schinken und der heiligen Wurſt, von der heiligen Zwiebel, der heiligen Weintraube.

Daß Spielleute dramatiſche Aufführungen mit verteilten Rollen veranſtaltet haben, iſt nirgends nachzuweiſen. Sie pflegten überhaupt, bevor mehrſtimmige Muſikkorps auftraten, einzeln, höchſtens zu zweien, zu reiſen. Wir erfahren verſchiedentlich, daß ſie Puppenſpiele aufführten, doch war der Text ſchwerlich aufgeſchrieben. Jedenfalls iſt uns keins erhalten. Wohl aber hat der einzelne Spielmann komiſche Vorträge teils als Monologe (dieſe Benennung wird freilich erſt im 15. Jahrhundert üblich), teils als Dialoge mit Stimmenwechſel zum beſten gegeben. Ein Proſaſtück dieſer Art aus dem 13. Jahrhundert iſt das „Lärmen der Welt“ (Riote del monde).

> „Ich ritt gerade von Amiens nach Corbie; da begegnete ich dem König und ſeinem Gefolge. ‚Wem gehörſt du?‘, ſagte er. ‚Herr, ich gehöre meinem Herrn.‘ — ‚Wer iſt dein Herr?‘ — ‚Der Gatte meiner Herrin.‘ — ‚Wer iſt deine Herrin?‘ — ‚Die Frau meines Herrn.‘ — ‚Wie heißeſt du?‘ — ‚Gerade ſo wie mein Pate.‘ — ‚Wie heißt dein Pate?‘ — ‚Gerade ſo wie ich.‘ — ‚Wohin gehſt du?‘ — ‚Ich gehe hierhin.‘ — ‚Woher kommſt du?‘ — ‚Ich komme dorther.‘ — ‚Woher biſt du?‘ — ‚Aus unſerer Stadt.‘ — ‚Wo liegt deine Stadt?‘ — ‚Rings um die Kirche.‘ — ‚Wo liegt die Kirche?‘ — ‚Auf dem Kirchhof.‘ — ‚Wo iſt der Kirchhof?‘ — ‚Auf der Erde.‘ — ‚Wo liegt dieſe Erde?‘ — ‚Auf dem Waſſer.‘ — ‚Wie heißt man das Waſſer?‘ — ‚Man heißt es gar nicht; es kommt ſchon ungeheißen‘ u. ſ. w.“

Ein ebenſo altes, in Verſen abgefaßtes Stück iſt „Cortois von Arras“ (Cortois d'Arras) benannt und behandelt die Geſchichte vom verlornen Sohn. Es iſt offenbar wie die „Riote“ zum Einzelvortrage mit Stimmenwechſel beſtimmt geweſen, nicht zur Aufführung als Schauſpiel. Es zeigt eine ganz virtuoſe Beherrſchung der Form, wechſelnde Versmaße (ſechszeilige Strophen teils mit zwei, teils mit drei Reimen, einreimige Strophen aus vier Alexandrinern, Reimpaare aus Achtſilblern) und dabei eine Lebendigkeit der Schilderung von packender Kraft.

Ein Monolog, der für uns deshalb von Intereſſe iſt, weil er mit dem Myſtère vom heiligen Ludwig (vgl. S. 295) faſt das einzige Stück iſt, von dem wir wiſſen, daß es im Hauſe der Confrères geſpielt worden iſt, „Der durchreiſende Pilger“ (Le Pelerin passant), von Pierre Taſerye (1504), zeichnet den König und andere hohe Perſonen unter dem Bilde von Wirtshausſchildern.

> Der Pilger verweilt im Schild von Frankreich, wo der Wirt (d. h. der König) überaus geizig iſt, im Schild von Bretagne (d. h. bei der Königin), wo man nur Bretonen gut aufnimmt, im Delfin (d. h. beim Dauphin, dem ſpäteren Franz I.), endlich im roten Hut, d. h. beim Kardinal-Miniſter von Amboiſe.

Wie ſich aus ſolchen Anfängen die Farce entwickelt haben mag, darüber laſſen ſich nur Vermutungen hegen. Wir beſitzen im ganzen etwa 150 Farcen. Eine handſchriftliche Sammlung des 15. Jahrhunderts, die dem Herzog Lavallière gehörte und danach benannt wird, umfaßt 48 Farcen unter 74 Stücken; ſie ſtammt aus Rouen. Von gedruckten Stücken war nur wenig bekannt, als 1845 in Berlin plötzlich auf einem Boden 64 Einzelwerke (darunter 51 Farcen), zu einem Sammelband vereinigt, gefunden wurden, die mit Ausnahme von ſechſen ſonſt ganz unbekannt waren. Die meiſten waren in Lyon gedruckt, die datierten zwiſchen 1542 und 1548. Die Sammlung gehört jetzt dem Britiſchen Muſeum in London.

Man ſpielte Farcen zunächſt zur Faſtnacht, dann aber auch bei Feſtlichkeiten der Städte oder Zünfte, bei Hochzeiten und dergleichen. Einigen Farcen lagen Schwänke zu Grunde, die zum Teil auch in altfranzöſiſchen Fablels wiederkehren, doch ſind im ganzen nur fünfzehn

Farcen in der älteren Schwanklitteratur nachzuweiſen. Die Anſicht, die Farce ſei aus einer Dramatiſierung des Fablels hervorgegangen, iſt als unberechtigt längſt aufgegeben. Die Grenze gegen die Sotie iſt keine ganz feſte: auch die Farce bringt häufig ſatiriſche oder politiſche Anſpielungen, ja bei einigen bildet die Satire den Kern der Handlung. Von ſtehenden Figuren iſt nur der badin zu nennen, der aufgeblaſene Dummkopf, der in beſtimmter Tracht auftrat.

Eine politiſche Farce iſt z. B. „Beſſer-als-vorher" (Mieulx que devant), die ſich als bergerie (Schäferſpiel) bezeichnet. Sie iſt, unter Karl VII. entſtanden, in Achtſilblern gedichtet, die zum Teil zu Rondels geordnet ſind, welche aus kurzen Wechſelreden beſtehen. Öfter ſind, wie auch in die Myſtères, Schweifreimſtrophen aus fünfſilbigen Verſen eingelegt.

Es treten vier Perſonen auf: Flaches Land, Betrübtes Volk, eine Schäferin und Beſſer-als-vorher. Die beiden erſten ſchildern im Geſpräch den traurigen Zuſtand, unter dem das Land in den Nachwehen des hundertjährigen Krieges mit England zu leiden hat. Zügelloſe bewaffnete Banden ziehen umher und plündern. Dann kommt die Schäferin, die ſich Gute Hoffnung nennt, und Beſſer-als-vorher, der erklärt, er folge Roger Bontemps und wolle ſie vor Erpreſſungen und Bewaffneten beſchützen.

Hier finden wir den Typus des behäbigen ſorgloſen Bürgers als Roger Bontemps bezeichnet, wie er in den Gedichten des Königs René und noch im 16. Jahrhundert öfters vorkommt.

Das Stück iſt ſo ernſt gehalten, daß man ſich wundert, es am Ende des Druckes auch als Farce bezeichnet zu ſehen. Beſſer paßt dieſer Name auf „Das Waſchfaß" (le Cuvier), deſſen Inhalt ein weitverbreiteter, ſchon im Sanskrit ähnlich erzählter Schwank bildet.

Hier treten nur drei Perſonen auf: Jaquinot mit Frau und Schwiegermutter. Er beklagt ſich über die ſchlechte Behandlung. Zu dieſer Ehe habe ihn der Teufel gebracht. Die Frauen verlangen von ihm, er ſolle ſeine häuslichen Pflichten in einer Liſte zuſammenſtellen und diktieren ihm: Zuerſt aufſtehen, um die erſte Tagesarbeit zu thun, nachts das Kind wiegen und herumtragen, wenn es ſchreit, Mehl beuteln, backen, waſchen und laugen, früh morgens das Bett machen, Waſſer ſieden, die Küche reinigen, die Windeln waſchen. Zuletzt muß Jaquinot als Beweis ſeines Einverſtändniſſes unterzeichnen. Er erklärt, nun auch weiter nichts thun zu wollen, als was in ſeiner Liſte ſteht. Als er bald darauf Wäſche über dem Waſchfaß auswringen muß, während ſeine Frau auf der anderen Seite des Gefäßes ſteht und wringt, läßt er ſein Ende plötzlich los, die Frau ſtürzt in das Waſchfaß und fleht ihn jammernd an, ihr herauszuhelfen. Er aber erklärt immer aufs neue: „In meiner Liſte ſteht das nicht." (Cela n'est point a mon rollet, was zum geflügelten Worte geworden iſt.) Er lieſt ihr die ganze Liſte vor: der Refrain bleibt derſelbe. Auch als die Mutter hinzukommt, will er ſeiner Frau erſt dann die Hand reichen, um ihr aus dem Faſſe zu helfen, als ſie verſpricht, ihn hinfort nicht als Knecht, ſondern als Herrn des Hauſes zu behandeln.

Anonym wie das „Waſchfaß" iſt auch die Perle aller Farcen, „Meiſter Pathelin" (Maistre Pathelin), der in moderner Bearbeitung auch heute noch auf dem Théâtre français gegeben wird, wo man mit Entzücken ein Stück fünfzehntes Jahrhundert lebendig werden ſieht. Es handelt ſich, wie vielfach auch in den Moralitäten und in anderen Farcen, um einen Prozeß. Der Einfluß der Baſochen (vgl. S. 291) auf die Entwickelung dieſer Stücke iſt nicht zu verkennen. „Meiſter Pathelin" iſt um 1465 wahrſcheinlich in Rouen verfaßt, wo auch die erſte, leider undatierte Ausgabe erſchienen iſt, auf die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts noch vierundzwanzig weitere folgten.

Der Advokat Pathelin klagt mit ſeiner Frau über die geringen Einnahmen. Obgleich er kein Geld hat, will er bei einem Tuchhändler auf dem Jahrmarkt ein Stück Zeug kaufen, um daraus Kleider für ſeine Frau und für ſich ſelbſt zu machen. Er bringt auch den Kaufmann dahin, daß er ihm ſechs Ellen Tuch für neun Franken — ſie ſind freilich nicht ſo viel wert, der Kaufmann verſteht ſich auf ſeinen Vorteil — überläßt; die Summe verſpricht er ihm ſogleich in ſeiner Wohnung einzuhändigen. Pathelin entfernt ſich mit dem gekauften Stoff und gibt dann ſeiner Frau den Plan an, wie er den Händler zu betrügen gedenke: er will ſich ins Bett legen und ſich ſchwer krank ſtellen. Wenn der Kaufmann kommt, ſoll die Frau zu ihm ſagen: „Sprecht leiſe, mein Mann iſt ſchon ſeit ſechs Wochen krank." Behauptet der

Händler dann, ihn eben erſt in ſeinem Laden geſehen zu haben, ſoll ſie ſagen: „Ach, es iſt jetzt nicht Zeit, Scherze zu treiben.“ Der Plan wird ausgeführt. Der Händler kommt, Pathelin liegt im Bett und redet in Fieberphantaſien erſt Franzöſiſch, dann Limouſiniſch, dann Picardiſch, dann Vlämiſch, dann Normanniſch, dann Bretoniſch, ſchließlich Lothringiſch, was ſeine Frau damit erklärt, daß er einen Oheim in Limouſin, eine Picardin zur Mutter habe u. ſ. w.; Pathelin ſpielt ſo täuſchend den Todkranken, daß der Kaufmann an ſich ſelbſt irre wird. Als er endlich gegangen iſt, kommt als Klient Pathelins Thibaut Aignelet. Es iſt der Schäfer des Kaufmanns, dem ſein Herr den ausbedungenen Lohn nicht voll bezahlte, und der ſich dadurch ſchadlos hielt, daß er eine Anzahl Schafe der ihm anvertrauten Herde eins nach dem anderen ſchlachtete und verſpeiſte, vorgebend, ſie ſeien an einer Krankheit geſtorben. Da dies ſeinem Herrn hinterbracht und dieſer gegen ihn klagbar geworden iſt, ſo bittet er den Advokaten, ihm gegen gute Bezahlung aus der Verlegenheit zu helfen. Der Advokat rät ihm, vor Gericht ſich blödſinnig zu ſtellen und auf alle Fragen nur mit Bäh! zu antworten. Der Kläger wird infolgedeſſen abgewieſen, zumal da er beim Anblick Pathelins, den er eben erſt ſterbend im Bette geſehen hatte, die Erinnerung an die neun Franken, um die er geprellt wurde, nicht unterdrücken kann und durch Hineinziehen dieſer Geſchichte den Richter verwirrt. Der freigeſprochene Schäfer aber antwortet, als Pathelin von ihm ſeine Bezahlung verlangt, auch nur mit Bäh! und überliſtet ſo den Liſtigen.

Der unvergleichliche Erfolg dieſer Poſſe erklärt ſich aus der überwältigenden Komik, die nicht in gelegentlichen witzigen Bemerkungen beſteht, ſondern ſtets mit den Situationen und Charakteren gegeben iſt. Von den Nachahmungen und Fortſetzungen, die das Stück fand, ſei wenigſtens an den „Neuen Pathelin“ (Nouveau Pathelin) gedacht, an deſſen Inhalt ſchon der Stoff eines Fablels erinnert.

Hier kauft Pathelin bei einem Pelzhändler einen Pelz, angeblich für einen Prieſter, der gerade beim Gottesdienſt funktioniert, und dem er zuflüſtert, der Pelzhändler, der zur Beichte komme, ſei verrückt. Als ſich nun Pathelin mit dem Pelz entfernt hat, will der Prieſter dem Kaufmann durchaus die Beichte abnehmen, während dieſer nur Bezahlung ſeines Pelzes begehrt, in den Augen jenes ein deutliches Zeichen von Verrücktheit.

Im 16. Jahrhundert wird die Farce vielfach in die konfeſſionellen Streitigkeiten hineingezogen, hauptſächlich von proteſtantiſcher Seite. Im Jahre 1523, oder bald nachher, iſt die Farce „Die falſchen Theologen“ (Les théologastres) verfaßt. Sie zeigt uns anſchaulich das Schwanken, in das der Reformationsgedanke bei ſeinem erſten Aufkeimen zahlreiche Gemüter verſetzte, von denen viele noch eine Neugeſtaltung der Kirche ohne Spaltung der Bekenntniſſe für möglich hielten.

Théologaſtre verdächtigt bei Fratres das ihm unbekannte Griechiſch als ketzeriſch, während Fratres an nichts als an der Einſammlung des Zehnten Intereſſe nimmt; ſie beweiſen ſich alſo beide als „falſche“ Theologen. Nun ruft der erkrankte Glaube die Vernunft zu Hilfe; da dieſe jedoch in Deutſchland bei Luther iſt, ſo verlangt jener den Text der Heiligen Schrift. Mit ſcholaſtiſchen Kommentaren, die man ihm anbietet, iſt ihm nicht gedient: er will ſich nur dem Text anvertrauen. Théologaſtre und Fratres laſſen dieſen ruhig kommen, da ſie ihn nie geſehen haben und nicht erkennen, wie er in einem traurigen Zuſtand, lahm, heiſer, zerſchunden auftritt. Vernunft kommt mit ihm und ſeufzt über die Gefangennahme Berquins (1529 in Paris als Ketzer verbrannt). Zuletzt kommt der Deutſche Mercur, der weder Lutheraner noch Sorbonniſt ſein will, ſondern Chriſt ſchlechtweg, den Text von den Gloſſen der Sorbonne reinigen läßt und dann den Glauben damit heilt. Vom Papſt iſt hier gar keine Rede; dagegen werden am Schluß Erasmus und „der große Geiſt Fabri“ (Lefèvre, der die Bibel ins Franzöſiſche überſetzte) mit Ehrfurcht genannt.

Ein fruchtbarer Farcendichter war Jean von Abondance (in Savoyen), Mitglied der Baſoche und Notar zu Pont-Saint-Eſprit. Von ſeinen Farcen (auch ein Myſtère und eine Moralité rühren von ihm her) iſt die beſte die „Farce de la cornette“ (d. h. „ſpitze Mütze“), aus der Molière eine Stelle im „Geizhals“ (II, 3) nachgeahmt hat. Sie ſchildert die Ehe eines alten Herrn mit einer jungen Frau; eine glückliche Ehe, wenigſtens ſind beide Teile darin zufrieden.

Um dieſe Zeit werden auch einige Schauſpieler berühmt, freilich nur auf dem Gebiete des Komiſchen. So **Gaultier Garguille**, deſſen Name ſpäter von anderen aufgenommen und zu einer feſten Rolle wurde, und **Jean du Pontalais**. Dieſer hieß eigentlich Jean de l'Eſpine. Er nannte ſich du Pontalais von einer Brücke über einen Abzugskanal am Fiſchmarkt in Paris, an der er ſein Gerüſt aufſchlug, und war unter dieſem Namen ſchon 1512 im „Prince des sots“ aufgetreten. 1516 wurde er mit zwei anderen Schauſpielern verhaftet, weil ſie die Königin-Mutter unter dem Namen Mère sotte dargeſtellt und behauptet haben ſollten, daß ſie den Staat plündere und ausſauge. Er gehörte zu den Enfants sans souci und trat auch als sot auf. Er muß ſehr beliebt geweſen ſein, da zahlreiche Anekdoten von ihm erzählt werden. Von ſeinen Farcen ſcheint nichts erhalten zu ſein. Doch werden ihm wohl mit Recht „**Songecreux' Gegenreden**“ (Contredicts de Songecreux, Paris 1529; er hatte ſich dieſen Beinamen zugelegt, den freilich andere auch führten) zugeſchrieben, eine Satire, welche die Ehe dem Tode gleichſtellt, nur daß ſie an Dauer ihn weit übertreffe, das Weib mit all ſeinen Schwächen ſchildert und den wahren Adel nicht in Frauenberückung und Haſardſpielen, Pferdekäufen und Ehrenhändeln beſtehen läßt, ſondern in der Bethätigung edler Eigenſchaften. Sie zeugt von ſicherer Beobachtung des Lebens und beſitzt eine gewaltige Kraft des Ausdrucks.

Von der Farce hat ſich nicht lange vor der Mitte des 15. Jahrhunderts die **Sotie** abgezweigt. Doch werden die beiden Gattungen nicht immer ſtreng auseinandergehalten. Die Sotie war urſprünglich nichts als eine Parade (Clownſzene) ohne Handlung. Es treten darin verſchiedene sots auf, die ſich in einem zuſammenhangsloſen Geſpräch unterhalten, das auch als pois pilés (geſtampfte Erbſen) bezeichnet wird und an die altfranzöſiſche Fatraſie (vgl. S. 235) und die ſchon vor Marot bekannte, aber doch erſt durch ihn in Schwang gebrachte „Epître du coq à l'âne“ (Brief des Hahns an den Eſel) erinnert. Dieſes Geſpräch war voller Witze und reich an Anſpielungen, oft von rein lokalem Intereſſe. Die Sotie iſt im Gegenſatz zur Farce ſtets ſatiriſch. Bei den Aufführungen der Enfants sans souci wurde gern eine Sotie, der zuweilen noch ein komiſcher Monolog oder eine luſtige Predigt folgte, dem Hauptſtück, Myſtère oder Moralität, vorausgeſchickt, während eine Farce den Schluß bildete. Es ſind uns etwas mehr als zwei Dutzend Sotien erhalten, von denen die meiſten erſt aus dem 16. Jahrhundert herrühren. In manchen treten auch allegoriſche Geſtalten auf, wie die Zeit oder die Welt. Einige enthalten eine ausgeführtere Handlung, wie die berühmte Sotie des Gringore (vgl. S. 305).

Eine der bekannteſten iſt betitelt „**Kleine Geſpräche**“ (Menus propos) und wurde zuerſt 1461 in Rouen aufgeführt. Ihr Verfaſſer war wahrſcheinlich der Schauſpieler Cardinot. Es treten nur drei Perſonen auf, die der Erſte, Zweite, Dritte heißen und immer in dieſer Reihenfolge abwechſelnd kurze Sätze ſprechen, die untereinander in keinem Zuſammenhang ſtehen. Die Versform iſt der Achtſilbler mit Reimbrechung. Zu Anfang ſprechen die drei ein Rondeau. Was ſie ſagen, ſind meiſt Sprichwörter oder Trivialitäten. Z. B.:

Der Erſte.
Gern ſagt man, daß den Text verdirbt
Von Orléans der Kommentar.[1]

Der Zweite.
Unzweifelhaft iſt eines wahr:
Der Kalbsfuß iſt kein Eingeweide.

---

[1] Ausſpruch eines berühmten Juriſten, auf die „Glosa Aurelianensis“ (eine Erklärung des Corpus Juris) bezüglich.

Der Dritte.
Tanz' ich, ſo hüpf' ich, ſpringe, ſchreite,
Als hätt' ich Neſſeln im Geſäß.

Eine Sotie mit fortſchreitender Handlung iſt „Welt und Mißbrauch“ (Monde et Abuz), Ende 1513 oder Anfang 1514 entſtanden.

Die Welt iſt alt und müde. Mißbrauch naht ihr und ſchläfert ſie ein. Er klopft an einen Baum, und Sot dissolu (der liederliche Narr), als Geiſtlicher gekleidet, tritt heraus; dann klopft er an mehrere andere Bäume, und Sot glorieux (der prahleriſche Narr), als Soldat gekleidet, Sot corrompu (beſtechlicher Narr), ein Juriſt, Sot Trompeur (betrügeriſcher Narr), als Kaufmann, Sot Ignorant (unwiſſender Narr), als Bauer, und Sotte Folle (tolle Närrin), als Perſonifikation des Weibes, treten heraus. Letztere fragt, wer der Schläfer ſei, und rät, als ſie erfahren hat, es ſei die alte Welt, ſie zu ſcheren. Nach der Schur aber mißfällt die Welt noch mehr und wird vertrieben. Baumeiſter Mißbrauch wird erſucht, eine neue Welt zu errichten. Da jeder ihr eine andere Grundlage zu geben wünſcht, wird ſchließlich Confusion als Baſis genommen. Der erſte Pfeiler, der des Sot Dissolu, wird aus den Steinen Heuchelei, Liederlichkeit, Abtrünnigkeit, Schlüpfrigkeit errichtet, die man an die Stelle der alten Steine Frömmigkeit, Keuſchheit, Gehorſam, Gebet bringt u. ſ. w. Als Sot glorieux den Stein Geiz herbeiſchafft und den Geiz des Adels beklagt, ſetzt er hinzu: „Auch das Haupt (d. h. der König) iſt nicht frei davon.“ Als der Bau fertig iſt, will jeder die Sotte Folle haben; ſie verſpricht, dem den Vorzug zu geben, der den ſchönſten Sprung (saut) machen wird. Alles fällt übereinander, und das Gebäude ſtürzt zuſammen. Die Sots machen Mißbrauch Vorwürfe, werden aber von dieſem in Confusion — den von den Grundmauern eingeſchloſſenen Kerker — geſteckt. Zuletzt kommt die alte Welt wieder und richtet warnende Worte an das Publikum.

Von einer Aufführung des Jahres 1503 erzählen uns die Chroniſten. Die Königin Anna von Bretagne hatte, als die Ärzte den kranken Ludwig aufgaben, raſch ihre Möbel auf Schiffen die Loire hinab nach Nantes geſandt; doch ließ der Marſchall von Rohan als Gegner der Königin die Schiffe in Amboiſe anhalten, da der König noch am Leben ſei. Er wurde in der That wieder geſund. Die Königin ließ den Marſchall abſetzen und nach Verger in Anjou verbannen. Da ſpielten beim Einzug der Königin die Baſochiens ein anſpielungsreiches Stück folgenden Inhalts: ein maréchal (= Hufſchmied und Marſchall), der einen âne (= Eſel und Anna) beſchlagen will, erhält von dieſem einen ſo derben Fußtritt, daß er zum „Hof“ hinaus in den Garten (verger) geſchleudert wird.

Der letzte bedeutende Vertreter der mittelalterlichen Bühne war der Dichter Pierre Gringore; ſpäter gebrauchte er auch die Namensform Gringoire, unter der er in neuerer Zeit durch Victor Hugo und Théodore de Banville aufs neue in weiteren Kreiſen bekannt geworden iſt. Er war in der Normandie, wahrſcheinlich in Caen, zwiſchen 1475 und 1480 geboren. Sein erſtes Gedicht, die „Burg der Arbeit“ (Château de labour), verfaßte er 1499: es ſchildert allegoriſch die Leiden des Ehemannes, der ſchließlich in der Burg der Arbeit eine Zuflucht findet. Gringore lebte lange in Paris, heiratete am 30. Mai 1518, wurde bald nachher Wappenherold des Herzogs Anton von Lothringen und nahm in dieſem Amt den Heroldsnamen Vauldemont an. Er iſt Ende 1538 oder Anfang 1539 geſtorben. Außer den dramatiſchen Werken, die ihn berühmt machten, hat er manche andere geſchrieben, worin er die Sache Ludwigs XII. gegen den Papſt Julius II. vertritt. Dahin gehören die „Thörichten Unternehmungen“ (Folles entreprises, 1505), eine Gedichtſammlung mannigfaltigen Inhaltes, die im Anfang als Ergebnis eines Traumes bezeichnet wird und von allerlei lateiniſchen Citaten als Randgloſſen begleitet iſt, auf die der Dichter ſich viel zu gute thut. In einem anderen Gedichte, das im Herbſt 1510 verfaßt und „Die Jagd des Hirſches der Hirſche“ (La Chasse du Cerf des Cerfs) betitelt iſt, wird mit dem Hirſch der Hirſche auf Grund eines naheliegenden Wortſpiels (servus servorum dei, Diener der Diener Gottes = Titel der Päpſte) der Papſt bezeichnet. Die Landhirſche ſind die Schweizer, die Seehirſche die Venezianer, Jäger (Francs Veneurs) die Franzoſen. Der Hirſch weilt im fetten Walde (la Forêt Grasse, d. h. Bologna, das den Beinamen la Grassa hatte). Eine Verſammlung wird erwähnt, die ihn vertreiben will: das Konzil von Piſa 1511. Man glaube indeſſen nicht, daß Gringores Angriffe auf den Papſt in ketzeriſchen Anſchauungen begründet geweſen wären: er zeigt das deutlich genug in ſeiner Herzog Anton gewidmeten „Schilderung der Ketzer" (Blazon des hérétiques, 1524), worin er eine Geſchichte der Ketzerei entwirft, die mit dem „falſchen Luther" abſchließt.

Gringore hat alle Gattungen des mittelalterlichen Schauſpiels gepflegt und darf geradezu als Theaterunternehmer von Beruf, der zugleich Theaterdichter war, bezeichnet werden. So kommt er in Pariſer ſtädtiſchen Rechnungen von 1502—15 vor, faſt immer neben einem Zimmermann Namens Marchand, der die Holzarbeiten dabei ausführte. 1502 z. B. erhalten die beiden, Dichter (compositeur oder facteur) und Zimmermann, wie ſie mit einigen Variationen im Ausdruck, aber immer ganz auf gleicher Stufe, genannt werden, hundert Livres für ein Myſtère, das zum Empfang des Legaten am Châtelet in Paris geſpielt wurde, wobei ſie die Rollen angeordnet, die Perſonen entſprechend gekleidet und zugleich die nötigen Gerüſte angefertigt und das Holz dazu geliefert hatten. Hier, wie in den meiſten anderen Fällen, die in den Rechnungen erwähnt werden, beim Einzug des Erzherzogs, des Königs, mehrmals der Königin, handelte es ſich offenbar um lebende Bilder, ſogenannte mystères mimés. Wir haben aber von Gringore auch ein Myſtère mit geſprochenem Text, das „Myſtère vom Leben des heiligen Ludwig" (Mistère de la Vie monseigneur sainct Loys), das er für die Confrérie der Maurer und Zimmerleute in Paris ſchrieb, und das an dem Tage des Heiligen (11. Auguſt) mehrere Jahre hindurch geſpielt wurde, ſo daß alljährlich ein Stück der Dichtung zur Aufführung kam. Dreimal wird am Schluß eines Buches, nämlich des vierten, fünften und achten, auf die Fortſetzung hingewieſen, die erſt übers Jahr zur Aufführung gelangen ſoll; doch wiſſen wir nicht, ob man jährlich eins der neun Bücher geſpielt, oder ob man, was wahrſcheinlicher iſt, zuweilen mehrere Bücher hintereinander aufgeführt hat. Als Quelle hat Gringore die Chronik von Saint-Denis benutzt. Das ältere Spiel der „Confrères de la Passion" (vgl. S. 295) ſcheint er nicht gekannt zu haben. Die Jahre, in denen die Aufführungen ſtattfanden, laſſen ſich nicht angeben; doch dürfen ſie noch unter die Regierung Ludwigs XII. geſetzt werden. Der Dichter hat Ludwig IX. eine ſchlichte, würdige Haltung gegeben und ihn gut charakteriſiert. Leider hat er auch ein paar allegoriſche Geſtalten auftreten laſſen.

Das erſte Buch behandelt die Jugend des Königs, das zweite die Verſchwörungen der Großen gegen die Krone, das dritte den Krieg Kaiſer Friedrichs gegen Frankreich und den Papſt, die beiden folgenden den Kreuzzug nach Ägypten und die Rückkehr des Königs. Im ſechſten und ſiebenten Buche wird der Gerechtigkeitsſinn des Königs geſchildert, im achten ſein Kreuzzug nach Tunis und ſein Tod, im neunten drei Wunder, die der Heilige nach ſeinem Tode bewirkt hat.

Der Glanzpunkt aber in Gringores Leben war der Faſtnachtstag (24. Februar) des Jahres 1512, wo ſein „Spiel des Narrenfürſten" (Jeu du prince des sots) in Paris an den Hallen aufgeführt wurde. Hier erſcheint der Dichter als der Verbündete des Königs, um das Volk mit dem Gedanken zu verſöhnen, daß der allerchriſtlichſte König einen Krieg gegen den Papſt unternimmt. Ludwig XII. kannte den Wert der öffentlichen Meinung, wußte auch, daß Zwangsmaßregeln oft von dem, was mit ihnen bezweckt wird, das gerade Gegenteil bewirken. Während ſeine Vorgänger und ſeine Nachfolger anzügliche Stellen bei theatraliſchen Aufführungen mit harten Strafen ahndeten, erklärte Ludwig, ihm ſei es ganz recht, wenn er aus dem Munde der jungen Leute Mißbräuche am Hofe und im Staate kennen lerne, die ihm leider von den Beichtvätern und anderen weiſen Männern verſchwiegen würden. Nur ſeine Gemahlin, die Königin, ſetzte er nach Brantôme hinzu, möge man unbehelligt laſſen; ſonſt werde er den, der gegen ſie die Ehrfurcht verletze, aufknüpfen laſſen.

Papſt Julius II. hatte ſich nach der Schlacht bei Agnadello (1509) treulos von Ludwig XII. losgeſagt und die Parole ausgegeben, die Barbaren, d. h. die Franzoſen, müßten aus Italien vertrieben werden. Der König wagte nicht recht, dem Haupt der Chriſtenheit den Krieg zu erklären, und entſchloß ſich erſt zu dieſem Schritte, als ihn der franzöſiſche Klerus, in Tours verſammelt, ſelbſt dazu ermutigt hatte. Nun galt es noch, die Sympathie des Volkes zu gewinnen, und dazu ſollte Gringore behilflich ſein. Für die Freiheiten, die der König ihr gewährte, erwies die Bühne ſich dankbar, und ſo kam jenes wunderliche Bündnis zu ſtande zwiſchen dem Träger der Krone und dem Würdenträger der Narrengeſellſchaft. Denn Gringore gehörte ja zu den Enfants sans souci und bekleidete unter ihnen die Würde der Mère sotte, die unmittelbar unter dem Prince des sots, dem Narrenfürſten, ſtand (vgl. S. 292).

Das Spiel des Narrenfürſten beſteht aus vier Teilen: Cry, Sotie, Moralité, Farce. Der Cry (vgl. S. 285), der höchſt witzig in vier Strophen den Narren und Närrinnen von Paris die Aufführung anſagt und mit der eine halbe Strophe füllenden Unterſchrift des Narrenfürſten ſchließt, wurde natürlich bei einem Umzug in den Straßen der Stadt vorgetragen. Von den drei Stücken läßt ſich der Inhalt nicht nacherzählen: die Farce („Faire et Dire“, Thun und Sagen) iſt voll ſchmutziger Zweideutigkeiten, die Sotie und Moralité ſchließen Geſpräche über politiſche Fragen ein, nicht aber eine fortſchreitende dramatiſche Handlung. In der Sotie treten außer drei Sots, die als erſter, zweiter, dritter bezeichnet werden, die Sotte commune als Vertreterin des niederen Volkes auf, der Prince des sots, der offenbar den König von Frankreich bedeutet, die Mère sotte, von Gringore geſpielt, die über ihrer üblichen Narrenuniform als Mutter Kirche gekleidet war, während Sotte fiance (Närrin Vertrauen) und Sotte occasion (Närrin Gelegenheit) ihr zur Seite ſtehen. Dieſe falſche Kirche wird entlarvt, indem ihr das Obergewand abgeriſſen wird. In der Moralité erſcheinen das franzöſiſche Volk und das italieniſche Volk als Perſonen. Papſt Julius wird als der halsſtarrige Menſch (l'Homme obstiné) auf die Bühne gebracht. Er erklärt, er wolle die Franzoſen aus Italien vertreiben und die ganze Welt bevormunden; er läßt ſich von Simonie umarmen, der er ſeine Papſtwürde zu verdanken hat. Zuletzt tritt göttliche Strafe (Pugnicion divine) auf und bedroht den wortbrüchigen Papſt und die Völker, wenn ſie nicht ihren Laſtern entſagen wollen.

Nach der Erfindung des Buchdruckes wurden auch die Myſterien dem Druck übergeben. Wir haben gegen fünfzig Myſterien aus dem 15. Jahrhundert, von denen uns ſiebzehn nur in Drucken, nicht in handſchriftlichen Texten, überliefert ſind. Im 16. Jahrhundert beginnen die Gebildeten den Myſtères ihre Teilnahme zu entziehen, obgleich noch König Franz I., wie einſt Karl VI. und Karl VIII., an ihnen großes Gefallen fand.

Im Dezember 1541 wurde in Paris die Aufführung des Alten Teſtaments eine Zeit lang polizeilich unterſagt, weil ſie die Sittlichkeit des Volkes gefährde und heilige Gegenſtände profaniere. Bald nachher wurde in Paris die Aufführung von Myſterien überhaupt verboten. Die Gelegenheit dazu gab der Einzug der Paſſionsbrüder in ein neues Gebäude, das Hôtel de Bourgogne in der Rue Mauconſeil, wo ſie im Jahre 1548 ihr Theater neu einrichten wollten. Als ſie damals um Beſtätigung ihrer Privilegien nachſuchten, beſchloß das Parlament am 17. November 1548, die Aufführung von Myſterien für die Zukunft zu unterſagen. Dagegen ſollte es den Paſſionsbrüdern geſtattet ſein, anſtändige weltliche Stücke, ſogenannte profane Myſterien, aufzuführen. Die Gefahr, welche das religiöſe Drama des Mittelalters einſchloß, einer Profanierung des Heiligen, war ſchon durch das Auftreten Gottes im Adamsſpiele nahegelegt. Jetzt ſucht Maria Gott zur Gnade zu überreden, indem ſie ihm die Hände, die ihn pflegten, die Bruſt, die ihn ſäugte, zeigt. Einmal wird der Papſt, der in den Lehrbüchern ſpaniſcher Theologen aus dieſer Zeit Deus papa heißt, der Gott auf Erden genannt. Dergleichen mußte auf ein wahrhaft frommes Gemüt beleidigend und abſtoßend wirken.

Die Paſſionsbrüder begannen in dem neuen Haus ihre Aufführungen; allein der Erfolg blieb aus. Da ſie kein Publikum fanden, ſahen ſie ſich gezwungen, ihren Saal an eine Truppe berufsmäßiger Schauſpieler zu vermieten. Ihr Eigentumsrecht auf den Saal beſtand noch ein Jahrhundert lang, bis nach verſchiedenen Streitigkeiten der Confrères mit den Schauſpielern 1676 der König die Geſellſchaft auflöſte.

Was war geſchehen, daß man auf einmal die Spiele der Paſſionsbrüder mit anderen Augen anſah, daß man für abgeſchmackt, ja für anſtößig hielt, was frühere Generationen ergötzt hatte? Die Reformation hatte das religiöſe Gefühl vertieft und verfeinert, der Humanismus in die Adern des abendländiſchen Lebens den Strom der griechiſchen Bildung geleitet. Über die erſtaunte Welt ging es wie ein leuchtender Morgenſchein, und die mittelalterlichen Schatten der ungeſchlachten Treuherzigkeit, der frommen Borniertheit, des gutmütigen Ungeſchmacks huſchten von dannen, den Geiſt der Myſterien in ihrer Mitte entführend.

Wir haben geſehen, wie der Strom der franzöſiſchen Litteratur ſich aus kleinen Anfängen immer breiter entwickelt hat, wie die ihm parallel gehende lateiniſche Litteratur nur allmählich zurückgetreten, die provenzaliſche nach einem kurzen, aber glanzvollen Daſein faſt ganz verſiegt iſt. Am Anfang ſteht nur nationaler Heldenſang, Liebeslyrik und perſönliche Satire. Durch das Auftreten mehrerer neuer litterariſcher Gattungen wird im 12. Jahrhundert jene Glanzzeit herbeigeführt, in der ſich der franzöſiſche Geiſt alle Litteraturen des Abendlandes tributpflichtig macht. Damals hatte das Franzöſiſche auch außerhalb Frankreichs eine große Verbreitung, die aber freilich nicht von Dauer ſein ſollte. Die Normannen hatten es auf ihren Zügen nach England und nach Unteritalien gebracht. Franzöſiſche Spielleute ſangen auf den Plätzen der oberitaliſchen Städte ihre Chanſons de geſte, und das Franzöſiſche galt im Königreich Jeruſalem und im lateiniſchen Kaiſertum als offizielle Sprache. Aber ſchon mit dem Ende der Kreuzzüge mußte dieſe Herrſchaft der Sprache ihr Ende erreichen, und nach dem „Roſenroman" iſt es auch mit der internationalen Bedeutung der franzöſiſchen Litteratur einſtweilen vorbei. In Frankreich ſelbſt aber vollzog ſich um 1328 jener Umſchwung, durch den ſtatt der Formen des ritterlichen Minneſangs die Formen der bürgerlichen Sängervereine, der Puys, zur Geltung gelangten, die ihrerſeits einem ähnlichen, aber noch weit ſtärkeren Wandel des Geſchmacks im 16. Jahrhundert erliegen ſollten.

Im 12. Jahrhundert wird noch faſt alles in Verſen geſchrieben. Die Proſa dient, abgeſehen von vereinzelten Stücken, die nicht einmal litterariſchen Charakter haben, wie dem Jonasbruchſtück und den Geſetzen Wilhelms, nur der Überſetzung religiöſer, beſonders bibliſcher Schriften. Sie muß ſich von der Poeſie, wie das Franzöſiſche vom Latein, ihr Gebiet ſchrittweiſe erobern, ein Kampf, der am Ende des 12. Jahrhunderts beginnt und am Anfang des 14. mit dem Sieg der Proſa auf weiten Strecken endet. Der veränderte Geſchmack zeigt ſich darin, daß ältere Gedichte in Proſa aufgelöſt werden. Die Proſaauflöſung des Doppelromans „Joſeph" und „Merlin" von Robert de Borron iſt nicht viel jünger als die gereimte Form. Alte Beiſpiele ſind ferner die Chronik des Henri von Valenciennes und der Roman „Godefroi de Bouillon", die noch vor dem Ende des 13. Jahrhunderts ihrer Verſe entkleidet wurden. Das 14. und 15. Jahrhundert ſchritten auf dieſem Wege noch weiter vorwärts, bis Molinet es wagte, ſogar die für unübertrefflich gehaltenen Verſe des „Roſenromans" anzutaſten. Im Anfang des 14. Jahrhunderts gingen der Roman und die Chronik, die Novelle und der Schwank vom Verſe zur Proſa über.

Von den in der Litteratur verwendeten Versarten ſtehen Achtſilbler, Zehnſilbler und Alexandriner im Vordergrund; ſie beherrſchen faſt die geſamte Litteratur. Das Volksepos iſt zunächſt in die beiden Formen des Zehnſilblers eingekleidet, von denen der ſogenannte archaiſche ſchon im 12. Jahrhundert faſt außer Gebrauch geſetzt wird. Der Alexandriner tritt um 1100 auf, um in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts dem Zehnſilbler ebenbürtig zu werden und von der Mitte des 13. bis faſt ans Ende des 14. Jahrhunderts über ihn zu triumphieren. Dann tritt plötzlich ein Umſchwung ein. Die weitſchweifigen Epen haben den Alexandriner in Mißkredit gebracht. Der in der Lyrik der Puys bevorzugte, daher vers commun (gewöhnlicher Vers) genannte Zehnſilbler nimmt ſeine Stelle ein. Der Alexandriner gilt geradezu für das Versmaß einer altfränkiſchen Vorzeit, bis Ronſard ihn in die verlorenen Ehren wieder einſetzt.

Während die längeren Verſe zu einreimigen Strophen (Laiſſen) verbunden werden, tritt der Achtſilbler faſt nur paarweiſe gereimt (im ſogenannten kurzen Reimpaar) auf. Er iſt zunächſt der Vers der geiſtlichen und halbgelehrten Dichtung, wobei ihm der paarweiſe gereimte Sechsſilbler nicht lange Konkurrenz macht. Einzelne Geiſtliche, die die epiſche Laiſſe wählen, motivieren dies ausdrücklich damit, daß ſie den gottloſen Erzählungen des Volksepos Abbruch thun möchten. Die dem Epos verwandte Reimchronik ſchwankt zwiſchen beiden Formen. Unter den antiken Romanen zeigt nur der älteſte, der „Alexander“, die Laiſſenform: ſeine Achtſilbler werden zunächſt in Zehnſilbler, dieſe dann in Alexandriner umgegoſſen. Für die übrigen Romane, antike, Arthur-, Abenteuerromane, für Fablel und Renartbranche iſt das kurze Reimpaar die übliche Form, ebenſo für die verſchiedenen Gattungen des Dramas, das nur ſeine lyriſchen Stellen in andere Versarten einkleidet. Noch Chriſtine de Piſan hat umfangreiche Werke in kurzen Reimpaaren geſchrieben. Dann aber kommt dieſe Form aus der Mode, und Le Franc faßt 1442 ſeinen „Champion des dames“ in Strophen ab.

Die Handhabung des kurzen Reimpaares war in der vorchriſtianiſchen Zeit von kunſtloſer Einfachheit. Nachdem Chriſtian von Troyes dem Achtſilbler Gewandtheit und Geſchmeidigkeit verliehen hatte, ſuchen die meiſten Schriftſteller, die ſich dieſer Form bedienen, ihn nachzuahmen. Während die ältere Technik die Interpunktion gern an den Schluß des Reimpaares oder doch des Verſes verlegt, läßt die neuere den Sinn über die Grenze des Reimpaares oder Verſes hinübergreifen (ſogenanntes Brechen der Reime). Seit Chriſtian wird die ſchlichtere Art ſeltener und nur noch von ſolchen Schriftſtellern angewandt, die des Geſchmackes entbehren oder die Form abſichtlich vernachläſſigen. Die ſeit dem 16. Jahrhundert beliebteſte Form der franzöſiſchen Dichtung, das Reimpaar aus Langverſen, iſt vor dem 14. Jahrhundert äußerſt ſelten und auch bis ans Ende unſerer Periode nicht allzu häufig. Reimpaare aus Zehnſilblern wendet eine Überſetzung der „Weisſagungen Merlins“ an, die einem Helias zugeſchrieben wird (vgl. S. 157), ſowie eine etwas jüngere Überſetzung des Alten Teſtaments. Beide Texte ſtammen aus England und gehören wohl noch dem 12. Jahrhundert an. Im 14. Jahrhundert bediente ſich Froiſſart dieſer Form für das „Uhrwerk der Minne“ (vgl. S. 243). Das Reimpaar aus Alexandrinern findet ſich zuerſt im „Leben Johannes des Täufers“ (vgl. S. 157). Im 13. Jahrhundert hat Philipp de Novaire (vgl. S. 229) ein Gedicht in dieſer Form verfaßt. Aus dem 14. Jahrhundert iſt die um 1330—34 verfaßte burgundiſche Dichtung von Gérard de Rouſſillon (vgl. S. 244) zu nennen. Im 15. Jahrhundert hat König René (geſtorben 1480) einige Gedichte in dieſer Form geſchrieben, die darauf in der neueren Zeit alle anderen Formen überwuchert.

Der Anteil der verſchiedenen Stände an der Litteratur iſt, da ſo vieles namenlos überliefert iſt, nicht leicht abzuſchätzen. Angehörige des Ritterſtandes haben ſich hauptſächlich um die Lyrik und den Roman Verdienſte erworben. Der Bürgerſtand nimmt erſt vom 13. Jahrhundert an ſtärkeren Anteil; in der älteren Zeit ſind es hauptſächlich Spielleute, die als Verfaſſer von Chanſons de geſte und von Reimchroniken auftreten. Der bedeutendſte Anteil aber gehört der Geiſtlichkeit, die ſich aus allen übrigen Ständen rekrutierte und inſofern die größte Freiheit genoß, als auch der als Leibeigener Geborene bis zu den höchſten kirchlichen Würden gelangen konnte. Die auf lateiniſchen Quellen beruhende Litteratur, mag ſie deren Inhalt frei wiedergeben oder getreu überſetzen, rührt faſt durchaus von Geiſtlichen her, und überhaupt gibt es kein Gebiet mit Einſchluß der kriegeriſchen Chanſons de geſte und der galanten Minnedichtung, an deſſen Ausbildung nicht die Geiſtlichkeit einen weſentlichen Anteil gehabt hätte.

Die verſchiedenen Mundarten erheben in der Litteratur zunächſt gleiche Anſprüche. Doch finden wir in dem anglonormanniſchen Königreich eine Verkehrsſprache vor, die ſich von der Sprache von Paris und Isle-de-France nur wenig unterſcheidet. Da wir gut überlieferte Texte von Isle-de-France aus dem 12. Jahrhundert nicht haben, ſo müſſen die normanniſchen Texte als die älteſten Vertreter der franzöſiſchen Schriftſprache angeſehen werden. Auch die Sprache der Champagne ſteht der Schriftſprache nicht allzufern. Im 13. Jahrhundert wird die normanniſche und die champagniſche Mundart der Schriftſprache genähert, um im 14. kaum noch Eigentümlichkeiten zu zeigen. Länger halten ſich die ſtärker gefärbten Mundarten, Lothringiſch, Walloniſch und das an Schriftwerken überreiche Pikardiſch, die bis ins 15. Jahrhundert zu litterariſcher Verwendung gelangen, obwohl einzelne Schriftſteller, die ein weiteres Publikum im Auge haben, ſchon früher die Pariſer Sprache annehmen. Die ſüdlichen Provinzen von Poitou bis Savoyen bedienen ſich ſchon im 14. Jahrhundert zu litterariſchen Zwecken faſt nur der Schriftſprache. Eine Ausnahme, wie wenn der Pfarrer von Sancoins (Macé von La Charité-ſur-Loire) in den erſten Jahren des 14. Jahrhunderts die Bibel in die Mundart von Berri überträgt, beſtätigt die Regel. Im 15. Jahrhundert ſchreiben auch Provenzalen, die ſich an einen größeren Kreis wenden wollen, franzöſiſch; die Mundart bleibt Werken vorbehalten, die für die Orts- und Gaugenoſſen beſtimmt ſind. Seitdem verſchwinden die Mundarten aus der eigentlichen Litteratur und ſinken zu bloßen „Patois“ herab.

Abgeſehen von dieſem Vermächtnis einer einheitlichen Sprache war die Hinterlaſſenſchaft des Mittelalters nicht ſehr erfreulich. Um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts bewegte ſich die Litteratur, die ſich ſelbſt überlebt hatte, in längſt ausgefahrenen Geleiſen, und das Gleiche muß von der ganzen herrſchenden Weltanſchauung gelten. Hatte dieſe, infolge des Prinzips, auf allen Gebieten das Überlieferte als etwas unverbrüchlich Feſtes anzuſehen, zwar umfaſſende Syſteme ausgebaut, aber faſt nirgends den geiſtigen Geſichtskreis erweitert, ſo ſollte nun ein anderer, fruchtbarerer Gedanke ſich Bahn brechen: der Gedanke, daß es der Menſchheit nicht vergönnt ſein kann, auf dem ſicheren Beſitz der vollen Wahrheit behaglich auszuruhen, daß ſie das beſcheidenere, aber wohl ſchönere Los zu erfüllen hat, im ewigen Kampf um dieſen Beſitz fragend und ſuchend, forſchend und ringend, vorwärts zu ſtreben. Dieſer Gedanke hat das geiſtige Leben derartig aufgewühlt, daß die Wellen noch heute hochgehen; er bildet auch bei den wiſſenſchaftlichen, religiöſen, politiſchen Spaltungen der Gegenwart den tiefſten Einſchnitt.

Die neuere Zeit.

Vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Von

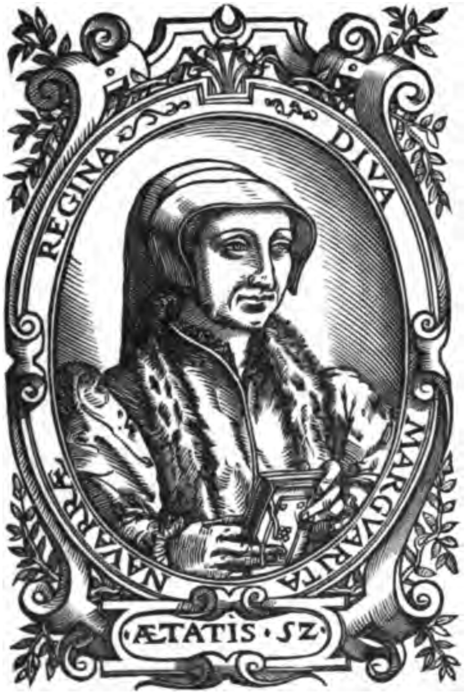
Prof. Dr. Adolf Birch-Hirſchfeld.

IX. Die Zeit König Franz' I. (1515—1550).

1. Renaiſſance und Reformation.

Die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ausgeſtreuten Samenkörner der humaniſtiſchen Wiſſenſchaft keimten, wuchſen und gediehen üppiger unter Ludwig XII. und Franz I.: die italieniſche Kultur der Renaiſſance wurde ein Gegenſtand wachſender Aufmerkſamkeit für die Franzoſen, die Krieg und politiſche Geſchäfte oder Reiſeluſt nach Italien führten. Bald ergriff die franzöſiſchen Könige der Ehrgeiz, es an Bildungseifer den italieniſchen Fürſten gleichzuthun. Handſchriften wurden geſammelt, alte Schriftſteller überſetzt, namhafte Gelehrte nach Frankreich berufen. Unter Ludwig XII. waren die erſten griechiſchen Bücher in Frankreich gedruckt worden (1507), unter Franz I. aber erhält die heranwachſende Jugend in den Kollegien ſchon einen humaniſtiſchen Unterricht: es bricht ſich die Erkenntnis Bahn, daß klaſſiſche Studien den Grund jeder höheren Erziehung bilden müſſen. Den König ſelbſt erfüllte eine tiefe Achtung für „die guten Wiſſenſchaften" (bonae litterae), und er bewies für ſie eine ſo lebendige Teilnahme, daß die Zeitgenoſſen von dem Gefühl beherrſcht waren, es ſei den Wiſſenſchaften nach langer Finſternis unter dieſem Könige erſt Licht und Würde wiederverliehen worden. Aber nicht bloß Empfänglichkeit für humaniſtiſche Anregungen und huldvolles Entgegenkommen hat dem Könige dieſen Ruhm verſchafft: auch Regierungshandlungen bewieſen, wie thatkräftig er die neue Bildung zu fördern unternahm. Er berief fähige Lehrer der alten Sprachen, wünſchte Erasmus zu gewinnen, nahm Caſtellanus (Du Chaſtel) als Vorleſer an und ſchätzte vor allem den erſten großen Humaniſten Frankreichs, Guillaume Budé (Budaeus, 1467—1540), der ſich in ſeinen Schriften beſtrebte, Chriſtentum und Humanismus miteinander zu verbinden und eine für die Allgemeinheit erſprießliche Verwertung der klaſſiſchen Studien anzubahnen. Wie Budé in ſeinen „Kommentarien der griechiſchen Sprache" (Commentarii linguae graecae, 1529) das wiſſenſchaftliche Studium des Griechiſchen in Frankreich begründete, ſo ſchuf Stephan Dolet (geboren 1509) in ſeinen „Kommentarien der lateiniſchen Sprache" (Commentarii linguae latinae, 1536) ein Hauptwerk zur Beförderung der lateiniſchen Studien. Auf Budés Rat ſtiftete der König neben der unter geiſtlicher Bevormundung ſtehenden Pariſer Univerſität das „königliche Kollegium" (das heutige Collège de France), eine Freiſtätte für das Studium der drei Sprachen Griechiſch, Lateiniſch und Hebräiſch (Collegium Trilingue).

In demſelben Jahre, in dem die franzöſiſche Sprache in Frankreich als Gerichts- und Amtsſprache eingeführt wurde (1539), wurde eine königliche Druckerei für die Herſtellung griechiſcher Werke gegründet. Mit regem Verſtändnis nahm ſich des Königs Schweſter, Margarete von Angoulême (Navarra, 1492—1549; ſ. die untenſtehende Abbildung), die Gemahlin des Königs von Navarra, der neuen Bildung an und pflegte ſie an ihrem kleinen Hofe von Nérac, an ihrer Univerſität Bourges in Berry und am Hofe ihres Bruders ſelbſt. Die beiden königlichen Geſchwiſter liebten und übten auch die Dichtkunſt in der Mutterſprache, ſie gaben franzöſiſchen Poeten Stellungen in ihrem Hofhalt und ſahen es gern, daß ſie durch Überſetzungen und Nachbildungen auch den klaſſiſchen Studien ihren Zoll darbrachten. Schon um 1550 ſind faſt alle namhaften Schriftſteller des Altertums ins Franzöſiſche übertragen. Eifer und guter Wille thun hier ihr Beſtes, aber die meiſten dieſer Arbeiten ſind ſo unbeholfen, daß ſie dem Leſer damals höchſtens den Inhalt, nicht den Geiſt und die Schönheit der Originale vermittelten.



Margarete von Navarra. Holzſchnitt in einem Druck des 16. Jahrhunderts, Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris. Die lateiniſche Umſchrift lautet in Überſetzung: Margarete, die göttliche Königin von Navarra, im Alter von 52 Jahren.

Die franzöſiſche Sprache blieb von den Wirkungen der klaſſiſchen Studien nicht unbeeinflußt, aber gerade die Humaniſten haben dem verderblichen Eindringen fremden Sprachgutes in die franzöſiſche Umgangsſprache entgegengewirkt und der volkstümlichen Ausdrucksweiſe wieder zu ihrem Rechte verholfen. Öffentlich erhebt zuerſt Geoffroy Tory aus Bourges in ſeinem „Blütengefilde" (Champfleury, 1529; ſ. die beigeheftete Tafel „Die Vorrede zu Geoffroy Torys ‚Champfleury'") ſeine Stimme gegen die Vermiſchung der heimiſchen Rede mit lateiniſchen Brocken. Auch Rabelais hat (1532) im „Pantagruel" (II, 6) über dieſe Sprachvermengung geſpottet, Dolet ſpricht von einem „Frikaſſee von Griechiſch und Latein", Calvin, Amyot, Des Periers, Margarete von Navarra verzichten auf dieſen ſprachverderbenden Schmuck in ihren proſaiſchen Schriften, und die erſten hervorragenden Dichter, an denen man Einwirkungen der Bildungserneuerung bemerken kann, ſind überzeugte Vorkämpfer für die Reinheit und Würde ihrer Mutterſprache geworden.

Viele alte und echte volkstümliche Ausdrücke und Wendungen hätten ſich vielleicht im Gebrauch der edleren Rede behauptet, wenn die franzöſiſche Bibel, die in dieſer Zeit entſtand, nationales Gemeingut geworden wäre. Aber der wenig geſchickte Verſuch Jacques Lefèvres (Faber Stapulensis, 1523—30) war ohne Bedeutung, und die proteſtantiſche Bibel (1535) von Pierre Robert Olivetanus (1500—1538), dem Vetter Calvins, eine ziemlich mittelmäßige Arbeit, hat für Frankreich nicht die Bedeutung erlangt, welche die Lutheriſche Bibel für Deutſchland, die engliſche für England gewann.

Sorbonne und Parlament waren dem Humanismus und der Glaubensverbeſſerung feind, der König und ſein Hof dagegen ſahen anfangs die Reformation freundlich an. Als jedoch Franz I. nach der Schlacht bei Pavia (1525) in ſpaniſcher Haft ſchmachtete, verfolgte ſeine Mutter, die Regentin, die Evangeliſchgeſinnten, und die erſten Opfer des Glaubensſtreites beſtiegen den

Aux Lecteurs de ce Preſent Liure humble Salut.

ON dict communement, & dit on vray, quil ya grande vertus naturelle en Herbes, en Pierres, & en Parolles? Den bailler Exēple/ ſeroit ſuperfluite/tant la Verite en eſt certaine. Mais ie vouldrois quil pleuſt a Dieu me donner la grace que ie peuſſe tant faire par mes parolles & requeſtes, que ie peuſſe perſuader a daulcuns, que ſilz ne vouloient faire hōneur a noſtre Lāgue Francoiſe, au moings quilz ne la corrumpiſſet point? Ie treuue quil ya Trois manieres dhommes qui ſeſbaſtent & efforcent a la corrumpre & diſformer. Ce ſont Eſcumeurs de Latin, Plaiſanteurs, & Iargonneurs. Quāt Eſcumeurs de Latin diſent Deſpumon la verbocination latiale, & tranſfreton la Sequane au dilucule & crepuſcule, puis deābulon par les Quadriuies & Platees de Lutece, & comme veriſimiles amorabundes captiuon la beniuolence de lomnigene & omniforme ſexe feminin. me ſemble quilz ne ſe moucquent ſeullement de leurs ſemblables, mais de leur meſme Perſonne. Quant les Plaiſanteurs, que ie puis hōneſtemēt appeller, Dechiqueteurs de Langage, diſent Monſieur du Page? ſi vous ne me baillez vne leſche du iour, ie me rue a Dieu, & vous dis du cas, voꝰ aures naſarde ſanguine. me ſemblent faire auſſi grant dommage a noſtre Langue, quilz font a leurs Habitz, en dechiquetant & conſumant a oultrage ce qui vault myeulx entier que deciſe & mutile meſchātement. Tout pareillemēt quāt Iargonneurs tiennent leurs Propos de leur malicieux Iargon/& meſchant langage, me ſemblent quilz ne ſe monſtrent ſeullemement eſtre dediez au Gibet, mais qūil ſeroit bon quilz ne feuſſent oncques nez. Iacoit que Maiſtre Frācois Villon en ſon temps y aye eſte grandement Ingenieux, ſi touteſfois euſt il myeulx faict dauoir entendu a faire aultre pluſ bōne chouſe. Mais au fort. Fol qui ne follie/pert ſa ſaiſon. Iallegueroys quelque peu du dict Iargon, mais pour en euiter la meſchante cognoiſſance, ie paſſeray oultre, & dis que ie vouldrois que telz Corrompeurs dhonneſte Langage fuſſent ſi auyſez & ſages, quilz penſaſſent que vng homme qui veult eſtre veritablement intime en pure Vertus, doibt touſiours & en tous lieux faire & dire chouſe qui ſoit belle/ bonne/& honneſte. On cognoiſt les hommes en faictz & en ditz. Faiſon donques tant que noz ditz & parolles ſoient ſaines & receuables en toute Raiſon et tout Hōneur. Acouſtumon nous a bié parler & bien dire, En ce faiſant trouueron que bien nous en prendra, & que noz parolles auront ſi grande vertus quelles perſuaderont en mille beaulx propos. O Deuotz Amateurs de bonnes Lettres? Pleuſt a Dieu que quelque Noble cueur ſemployaſt a mettre & ordōner par Reigle noſtre Lāgage Francois? Ce ſeroit moyen que maints Milliers dhommes ſe euerturoient a ſouuent vſer de belles & bonnes parolles? Sil ny eſt mys & ordonne/on trouuera que de Cinquante Ans en Cinquante Ans la La langue Francoiſe, pour la plus grande part, ſera changee & peruertie. Le Langage dauiourdhuy eſt change en mille facons du Langage qui eſtoit il ya Cinquante Ans ou enuiron. Lautheur du Liure des Eſchecqtz diſoit en ſon temps Neantplus. & nous diſons, Nō plꝰ. Il diſoit, Bien eſt voir. & nous diſōs Bien eſt vray. Tout pareillement il diſoit, Tenroit, Ne volt pas, & Le voyeu. et nous diſons, Tiédroit. Ne veult pas. & La vocale. Il en diſoit Mille aultres que ie laiſſe pour breuete. On porroit trouuer Dix Milliers de telz motz & vocables laiſſez & Changez/Deſquelz Cent aultre. Autheurs vſoient au temps paſſe. On vſoit au dict temps paſſe de dire Herper, pour Iouer de la Herpe. On diſoit, Aſſembler a ſon Ennemy. pour/ Commācer a cōbatre, Lance roid-

Eſcumeurs de Latin.

Plaiſanteurs.

Iargonneurs.

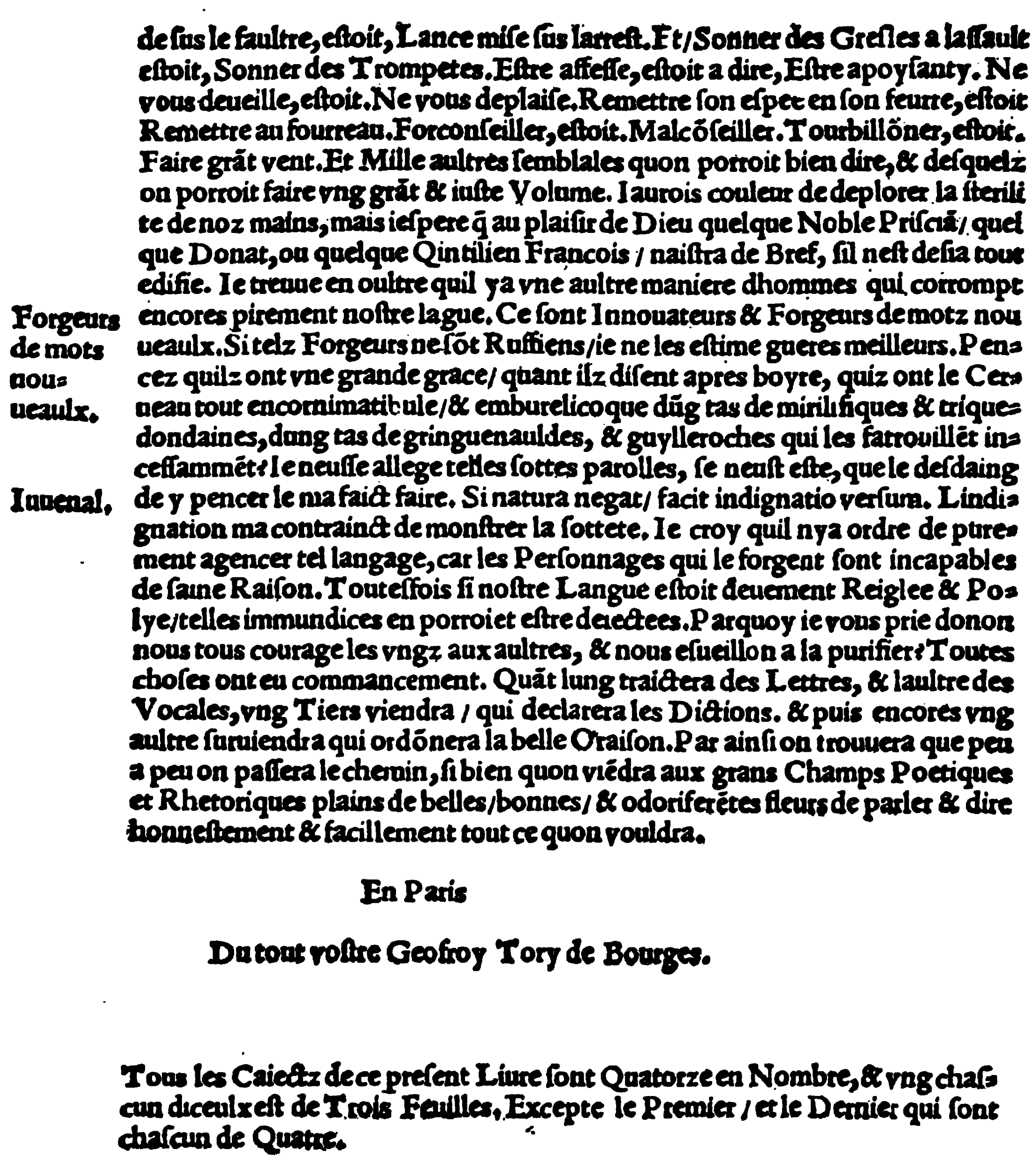
Lāgage Eſcume.

Lāgage Dechiquete.

Maiſtre Fracois Villon.

Lautheur du Liure des Eſcheqtz

Lāgage Ancien.



Forgeurs de mots nouueaulx.

Iuuenal,

deſus le faultre, eſtoit, Lance miſe ſus larreſt. Et/Sonner des Greſles a laſſault eſtoit, Sonner des Trompetes. Eſtre affeſſe, eſtoit a dire, Eſtre apoyſanty. Ne vous deueille, eſtoit. Ne vous deplaiſe. Remettre ſon eſpee en ſon feurre, eſtoit Remettre au fourreau. Forconſeiller, eſtoit. Malcōſeiller. Tourbillōner, eſtoit. Faire grāt vent. Et Mille aultres ſemblales quon porroit bien dire, & deſquelz on porroit faire vng grāt & iuſte Volume. Iaurois couleur de deplorer la ſterilite de noz mains, mais ieſpere q̄ au plaiſir de Dieu quelque Noble Priſciā/ quelque Donat, ou quelque Qintilien Francois / naiſtra de Bref, ſil neſt deſia tout edifie. Ie treuue en oultre quil ya vne aultre maniere dhommes qui corrompt encores pirement noſtre lague. Ce ſont Innouateurs & Forgeurs de motz nouueaulx. Si telz Forgeurs ne ſōt Ruffiens/ie ne les eſtime gueres meilleurs. Pencez quilz ont vne grande grace/ quant ilz diſent apres boyre, quiz ont le Cerueau tout encornimatibule/& emburelicoque dūg tas de mirilifiques & triquedondaines, dung tas de gringuenauldes, & guylleroches qui les fatrouillēt inceſſammēt? Ie neuſſe allege telles ſottes parolles, ſe neuſt eſte, que le deſdaing de y pencer le ma faict faire. Si natura negat/ facit indignatio verſum. Lindignation ma contrainct de monſtrer la ſottete. Ie croy quil nya ordre de purement agencer tel langage, car les Perſonnages qui le forgent ſont incapables de ſaine Raiſon. Toutesſois ſi noſtre Langue eſtoit deuement Reiglee & Polye/telles immundices en porroiet eſtre deiectees. Parquoy ie vous prie donons nous tous courage les vngz aux aultres, & nous eſueillon a la purifier? Toutes choſes ont eu commancement. Quāt lung traictera des Lettres, & laultre des Vocales, vng Tiers viendra / qui declarera les Dictions. & puis encores vng aultre ſuruiendra qui ordōnera la belle Oraiſon. Par ainſi on trouuera que peu a peu on paſſera le chemin, ſi bien quon viēdra aux grans Champs Poetiques et Rhetoriques plains de belles/bonnes/ & odoriferētes fleurs de parler & dire honneſtement & facillement tout ce quon vouldra.

En Paris

Du tout voſtre Geofroy Tory de Bourges.

Tous les Caiectz de ce preſent Liure ſont Quatorze en Nombre, & vng chaſcun diceulx eſt de Trois Feuilles, Excepte le Premier / et le Dernier qui ſont chaſcun de Quatre.

Die Vorrede zu Geoffroy Torys „Champfleury“ (1529).
Nach einem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

Die Vorrede zu Geoffroy Torys „Champfleury“.

Den Leſern des gegenwärtigen Buches demütigen Gruß.

Schmarotzer des Latein.

Spaßmacher.

Kauderwelſcher.

Abſchaum-Sprache

Zerfetzte Sprache

Meiſter Franz Villon.

Der Autor des Schachbuches.

Alte Sprechweiſe.

Man ſagt insgemein, und mit Recht, daß es große natürliche Kräfte gibt in Kräutern, Steinen und Worten. Dafür Beiſpiele zu geben, wäre überflüſſig, ſo ſicher iſt dies wahr. Aber ich wollte, es gefiele Gott, mir die Gnade zu verleihen, daß ich durch meine Worte und Bitten ſo viel bewirkte, daß ich einige überreden könnte, daß ſie, wenn ſie ſchon unſerer franzöſiſchen Sprache keine Ehre erweiſen wollten, ſie wenigſtens nicht verdürben. Ich finde, daß es drei Arten von Leuten gibt, die ſich damit unterhalten und ſich bemühen, ſie zu verderben und zu verunſtalten. Das ſind: Schmarotzer des Lateiniſchen, Spaßmacher und Kauderwelſcher. Wenn Lateinſchmarotzer ſagen: Despumieren wir die lateiniſche Verbocination, transfretieren wir die Sesquana bei Diluculo und Crepusculo, ambulieren wir dann durch die Quadrivien und Plateen von Lutecia und kaptivieren wir als veriſimile Amorabunde die Benevolenz des omnigenen und omniformen weiblichen Geſchlechtes — mir ſcheint, daß ſie nicht bloß ihresgleichen, ſondern ſich ſelbſt auch zum Narren halten. Wenn die Spaßmacher, die ich ehrlicherweiſe Sprachzerfetzer nennen kann, ſagen: Monsieur du Page, si vous ne me baillez vne lesche du iour, ie me rue a Dieu, *et* vous dis du cas, vo*us* aures nasarde sanguine[1], die ſcheinen mir unſere Sprache ebenſoſehr zu beſchädigen wie ihre Kleider indem ſie ſie zerfetzen und aus Übermut ruinieren, was heil und ganz mehr Wert hat als zerſchnitten und bösartig verſtümmelt. Ebenſo wenn die Kauderwelſcher ihre Reden in böſem Kauderwelſch halten und in ſchlechten Redensarten, ſo ſcheinen ſie mir nicht bloß für den Galgen beſtimmt zu ſein, ſondern wären am beſten gar nicht geboren. Freilich iſt Meiſter Franz Villon[2] zu ſeiner Zeit darin ſehr ſinnreich geweſen, aber er hätte doch beſſer gethan, wenn er ſich befleißigt hätte, anderes und beſſeres zu machen. Aber in der Hauptſache: ein Narr, der nicht närriſch thut, verliert ſeine Zeit. Ich könnte etwas von derartigem Kauderwelſch anführen, aber, um deſſen häßliche Bekanntſchaft zu meiden, geh' ich darüber hinweg und ſage, daß ich wünſchte, daß derartige Verderber der anſtändigen Rede ſo geſcheit und weiſe wären, daß ſie bedächten, daß jemand, der ſich wahrhaft mit reiner Tugend vertraut zeigen möchte, immer und an allen Orten Dinge thun und reden ſoll, die ſchön, gut und ehrbar ſind. Man erkennt die Menſchen an ihren Thaten und Worten. Laßt uns alſo danach ſtreben, daß unſere Reden und Worte geſund ſeien und durchaus annehmbar gemäß Vernunft und Ehre. Gewöhnen wir uns, gut zu ſprechen und zu reden. Thun wir dies, ſo werden wir finden, daß uns dies zum Vorteil gereichen wird, und daß unſere Worte ſo große Kräfte haben, daß ſie bei vielen ſchönen Gelegenheiten überreden werden. O ihr inbrünſtigen Liebhaber der guten Wiſſenſchaften, gefiele es Gott, daß irgend ein edles Herz ſich daran machte, unſere franzöſiſche Sprache zu ordnen und in Regeln zu bringen! Das wär' ein Mittel, um manch Tauſend Menſchen zu veranlaſſen, ſchöne und gute Worte zu gebrauchen. Wenn ſie nicht geregelt und in Ordnung gebracht wird, wird man finden, daß von funfzig zu funfzig Jahren die franzöſiſche Sprache zum größten Teile verwandelt und verderbt ſein wird. Die heutige Sprache iſt in tauſenderlei Beziehungen verſchieden von der Sprache vor ungefähr funfzig Jahren. Der Verfaſſer des Schachbuches[3] ſagte zu ſeiner Zeit: Neant plus, und wir ſprechen: No*n* pl*us*.[4] Er ſagte: Bien est voir, und wir ſprechen: Bien est vray[5]. Ebenſo ſagte er: Tenroit, Ne volt pas und Le voyeu, und wir ſprechen: Tie*n*droit, Ne veult pas und La vocale[6]. Er ſagte noch tauſend andere Dinge, die ich der Kürze wegen nicht erwähne. Man könnte Zehntauſende ſolcher Worte und Vokabeln finden, die aufgegeben und geändert worden ſind, und deren ſich hundert andere Autoren früher bedient haben. Früher pflegte man zu ſagen Herper ſtatt iouer de la Herpe[7]. Man ſagte: Assembler a son Ennemy anſtatt Comma*n*cer a co*m*batre[8]. Lance roidde sus le faultre[9] war: Lance mise sus larrest. Und Sonner des Gresles a l'assault[10] war: Sonner des Trompetes. Etre affesse[11] war Estre apoysanty. Ne vous deueille[12] war: Ne vous deplaise. Remettre son espee en son feurre[13] war: Remettre au fourreau. Forconseiller[14] war Malco*n*seiller. Tourbillo*n*ner[15] war: Faire gra*n*t vent. Und tauſend ähnliche könnte man wohl anführen, und daraus könnte

Schmiede von neuen Wörtern.

Juvenal.

man ein großes und rechtes Buch machen. Es könnte den Schein haben, ich beklagte die Unfruchtbarkeit unſerer Hände, aber ich hoffe, daß, ſo Gott will, ein edler Priscian, ein Donat oder ein franzöſiſcher Quintilian in kurzem geboren ſein wird, wenn er nicht ſchon bereitet iſt. Ich finde außerdem, daß es noch eine andere Art Menſchen gibt, die unſere Sprache noch ſchlimmer verderben. Das ſind die Neuerer und Schmiede neuer Ausdrücke. Wenn dergleichen Schmiede keine Lumpen ſind, achte ich ſie darum nicht mehr. Denket, ob ſie eine große Anmut zeigen, wenn ſie nach dem Trunk ſagen, daß ihr Gehirn ſei tout encornimatibule *et* emburelicoque von einer Maſſe von mirilifiques *et* triquedondaines, dung tas de gringuenauldes *et* guylleroches qui les fatrouillent incessamment[16]. Ich hätte dergleichen Dummheiten nicht gebracht, wenn mich nicht der Unwille, mit dem ich an ſie denke, dazu veranlaßt hätte. Si natura negat, facit indignatio versum[17]. Die Entrüſtung hat mich gewungen, die Dummheit zu zeigen. Ich glaube nicht, daß eine derartige Ausdrucksweiſe geregelt und geordnet werden kann, denn die Perſonen, die ſie machen, ſind der geſunden Vernunft nicht teilhaft. Dennoch, wenn unſere Sprache gebührend geregelt und geglättet würde, könnte ſolcher Unrat daraus entfernt werden. Deshalb wollen wir einander alle rechten Mut machen und uns erwecken, ſie zu reinigen. Alle Dinge haben ihren Anfang gehabt. Wenn der eine von den Buchſtaben handeln wird, der andere von den Vokalen, wird ein dritter kommen, um die Redewendungen zu erklären, und dann wird noch ein anderer dazukommen, der die ſchöne Rede ordnen wird. So wird man finden, daß man allmählich den Weg weiter kommt, ſo daß man zuletzt zu den großen poetiſchen und rhetoriſchen Geſilden gelangt, die voll ſind der ſchönen, guten und wohlriechenden Blumen der Kunſt, zu reden und ehrbar und leicht zu ſagen, was man will.

Zu Paris

ganz der Eurige Geoffroy Tory von Bourges.

Alle Hefte des gegenwärtigen Buches ſind an der Zahl vierzehn, und ein jedes davon beſteht aus drei Bogen, ausgenommen das erſte und das letzte, die jedes aus vier Bogen beſtehen.

Anmerkungen:

[1] Herr von Page, wenn Sie mir nicht eine Tagesſchnitte verabreichen, ſo bin ich verflixt, wenn ich Ihnen nicht Ihren Standpunkt klar mache, daß Sie eine blutige Naſe kriegen.

[2] Über Villon ſ. im Text S. 256.

[3] Gemeint iſt wahrſcheinlich Jean de Vignay und deſſen „Liure des Eschecz moralizé“ (Paris, Verard, 1504).

[4] Nicht mehr.

[5] Iſt wohl wahr.

[6] Würde halten. Will nicht. Der Vokal.

[7] Harfe ſpielen.

[8] Den Kampf beginnen.

[9] Die Lanze in den Lanzenſchaft gerade eingelegt.

[10] Die Hörner zum Angriff blaſen.

[11] Aufgeſtützt ſein.

[12] Es darf Ihnen nicht unangenehm ſein.

[13] Das Schwert wieder einſtecken.

[14] Schlechten Rat geben.

[15] Stürmen.

[16] Etwa: Ganz horndumm einfaltspinſelig geworden und eingemummelt von maſſenhaften Wunderſeltſamkeiten und Schnurrpfeifereien, von maſſenhaftem Gezwitſcher und Gepiepſe, das einem unaufhörlich durcheinander fuſchelt.

[17] Wenn die Begabung verſagt, ſo macht den Vers die Entrüſtung (Juv. Sat. I, 79).

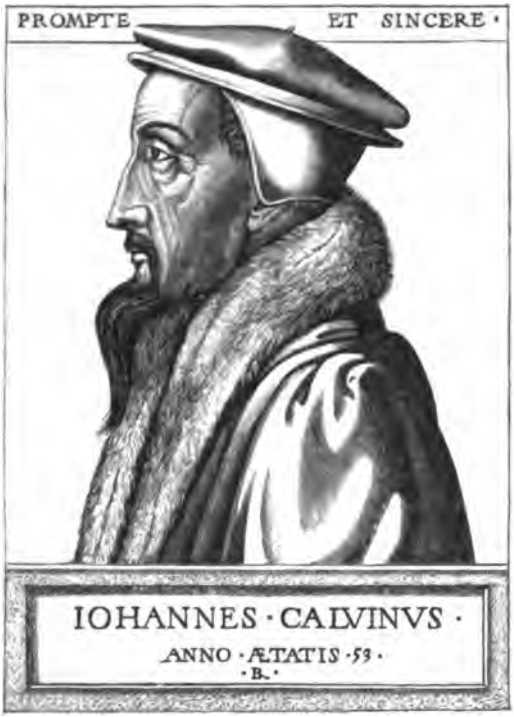
Scheiterhaufen. Der „Miroir de l'âme pecheresse“ (Spiegel der ſündigen Seele, 1531) der Königin Margarete wurde als lutheriſches Buch von der Sorbonne verdammt. Im Kolleg Navarra ſpielte man ein reformationsfeindliches Stück, und öffentlich wurde die Auflehnung gegen den König gepredigt, wenn er die Ketzerei unterſtütze. In Paris war Jean Calvin (1509—1564, ſ. die Abbildung, S. 314) der Mittelpunkt der Evangeliſchgeſinnten geworden. 1533, am Allerheiligenfeſte, hielt der Univerſitätsrektor Cop eine öffentliche Rede über „die chriſtliche Philoſophie“, die, wahrſcheinlich von Calvin ausgearbeitet, die Grundlehren des reinen Glaubens verkündigte. Cop und Calvin mußten deshalb nach Baſel flüchten, und die proteſtantiſche Sache in Frankreich nahm eine üble Wendung. An der Thür des königlichen Schlafgemachs in Blois fand man im Oktober 1534 ein gedrucktes Plakat angeheftet gegen den „Götzendienſt“ der Meſſe, und ein Edikt gegen „die Nachahmer der lutheriſchen Sekte und ihre Hehler“ wurde erlaſſen (29. Januar 1535). Nur mußte der König Rückſicht nehmen auf ſeine politiſchen Freunde, die deutſchen Proteſtanten; deshalb glaubte man noch, den Hof durch eine Bekenntnisſchrift zu gewinnen, die unwiderleglich die Wahrheit der reinen Lehre erhärten ſollte. Dieſe gemeinverſtändliche „Unterweiſung im Chriſtenglauben“ (Institutio Religionis Christianae), von Calvin, erſchien 1536 in Baſel. In ihrer franzöſiſchen Überſetzung (Genf 1541, letzte Faſſung 1560) wurde ſie als „Bibel Calvins“ das Leibbuch der franzöſiſchen Proteſtanten.

Calvin geht von denſelben Grundlagen aus wie die deutſchen Reformatoren, iſt aber logiſcher und ſtrenger in der Durchführung des antikatholiſchen Gedankens als ſeine Vorgänger. Als einzige Glaubensregel gilt die durch das Zeugnis des Heiligen Geiſtes im Innern des Menſchen beglaubigte Heilige Schrift. Der Gläubige bedarf ebenſowenig der kirchlichen Überlieferung wie des Beiſtandes der menſchlichen Vernunft und Philoſophie. Am ſchärfſten tritt Calvins Auffaſſung in der Rechtfertigungslehre hervor. Da der Menſch nach der Heiligen Schrift ſein Heil nicht ſelbſt zu erwirken vermag, hängt ſeine Seligkeit lediglich vom Willen Gottes ab. Durch ein „ewiges Dekret“ hat Gott bei ſich feſtgeſetzt, was aus jedem Menſchen werden ſoll, hat die einen zum ewigen Leben, die anderen zum ewigen Tode beſtimmt (Prädeſtination). Der Menſch, der angeſichts dieſes „ſchaudererregenden göttlichen Ratſchluſſes“ nicht Fataliſt werden ſoll, muß eben nicht daran zweifeln, daß er zu den Berufenen gehört. Die Erwählten bilden den Kern der Kirche, in ihnen muß das Leben der Gemeinde in der Form vollendeter Sittlichkeit erſcheinen: daher die Strenge der Sittenzucht. „Die Lehre iſt die Seele der Kirche, die Disziplin gleichſam der Nerv, wodurch die Glieder des Leibes verbunden werden.“

Calvins „Glaubenslehre“ iſt die machtvollſte Schrift, die die Reformation in Frankreich hervorgebracht hat. Scharf im Angriff, ohne evangeliſche Milde gegen Widerſacher, weil ſie Feinde der göttlichen Wahrheit ſind, hat Calvin in lichtvoller und klarer Darſtellung, die ſich in erſter Linie an den Verſtand wendet, ein volkstümliches Werk für die franzöſiſchen Proteſtanten geſchaffen. Zugleich iſt ſein Buch das erſte Denkmal des durch den Einfluß der humaniſtiſchen Bildung geläuterten Proſaſtiles: es iſt frei von dem Schwulſt und der Sprachmiſchung der vorhergehenden Zeit, aber nicht ohne lateiniſche Wendungen und Satzfügungen, dabei kraftvoll im Ausdruck und geſchloſſen in der Gedankenentwickelung.

Calvin widmete ſein Werk Franz I. und ſchärfte dieſem ſeine königliche Pflicht ein, den Inhalt vorurteilsfrei und gewiſſenhaft zu prüfen. Aber die Hoffnungen auf den König erwieſen ſich bald als trügeriſch. Das Edikt von Fontainebleau (1. Juni 1540) ſtempelte die Ketzerei zum Staatsverbrechen, und der abſcheuliche Vernichtungskrieg gegen die harmloſen Waldenſer im ſüdöſtlichen Frankreich offenbarte überdies die Meinung des Herrſchers. Nur Margarete von Navarra, die eine Kirchenbeſſerung ohne Trennung der Bekenntniſſe wünſchte, ſuchte die Verfolgten zu ſchützen und gewährte innerhalb ihres kleinen Reiches den Humaniſten und Reformierten nebeneinander Schutz.

Inmitten der heißen Glaubenskämpfe blühte in manchen Gemütern aus dem Studium der Alten religiöſe Gleichgültigkeit auf. Klärte die Philoſophie den Menſchen nicht genügend über ſeine Beſtimmung auf, und zeichnete ſie ihm nicht ſeine ſittlichen Pflichten vor? Oder man fand, daß ſchon Platon alles, was in der chriſtlichen Lehre an ſittlichem Gehalt vorhanden ſei, gelehrt hätte. Die Verſchmelzung von Platonismus und Chriſtentum, wie ſie der Italiener Marſilio Ficino in ſeiner „Platoniſchen Theologie" (1482) verſucht hatte, wurde am Hofe Margaretens geleſen, und Pierre de la Ramée (Petrus Ramus, 1515—72) war ein eifriger Platoniker in Frankreich, der zunächſt durch Platons Dialektik die Schullogik zu verbeſſern unternahm und 1547 das erſte philoſophiſche Werk in franzöſiſcher Sprache herausgab: eine Dialektik (Dialectique). Ramus war freilich ein rechtgläubiger Calviniſt, zweifelhaft aber blieb die Geſinnung von Männern wie Dolet und Des Periers. Eſtienne Dolet hatte zwar 1538 in ſeinem „Chriſtlichen Cato" (Caton chrestien) heidniſche Philoſophie und Chriſtentum miteinander verſöhnt, ſollte aber dann als Buchhändler ketzeriſche Bücher verbreitet haben. Von Piemont aus rechtfertigte er ſich in poetiſchen Epiſteln an den König und an Margarete, kehrte, der Wirkung ſeiner Verſe vertrauend, nach Frankreich zurück und überſetzte und druckte den unechten platoniſchen Dialog „Axiochus" (1544). Dies wurde ſein Unglück. Einige Worte des Sokrates waren hier ſo wiedergegeben, daß ſie als eine Leugnung der Unſterblichkeit erſchienen. Dolet wurde daher als rückfälliger Atheiſt zum Tode verurteilt und am 3. Auguſt 1546 in Paris gefoltert, erdroſſelt und verbrannt. Auch Bonaventure Des Periers (um 1500—1544), zuerſt ein überzeugter Bekenner des reinen Glaubens, der nur auf den Erlöſer ſeine Zuverſicht ſetzt (Prognostications, Prophezeiungen, 1537), gab Anſtoß, als ihn Calvins Strenge zurückſchreckte und er die „Weltglocke" (Cymbalum Mundi, 1537) in Paris erſcheinen ließ, worin er unter leichter mythologiſcher Verhüllung die Glaubensſtreiter verſpottete ſowie chriſtliche Einrichtungen und Lehren parodierte. Die „Weltglocke" iſt ein ungeſchickter Verſuch, Lukian nachzuahmen, an und für ſich wertlos, das Erzeugnis verbitterter Laune, aber nicht unwichtig als Ausdruck einer Stimmung, die ſich manches Gelehrten bemächtigte, der die Bildungserneuerung mit begeiſterten Hoffnungen begrüßt hatte und nun mit Ingrimm Zeuge des Mönchsgezänkes über den Glauben und ſeiner den Fortſchritt der „guten Wiſſenſchaften" ſtörenden Einwirkungen wurde. Die ſpöttiſche Leichtfertigkeit und Gleichgültigkeit Des Periers' rief, beſonders bei den Proteſtanten, einen Sturm der



Jean Calvin im Alter von 53 Jahren. Nach einem gleichzeitigen Holzſchnitt, in der Nationalbibliothek zu Paris. Die lateiniſchen Worte über dem Bilde lauten in deutſcher Überſetzung: Wacker und treu. Vgl. Text, S. 313.

Entrüſtung hervor. Er wurde zwar nicht verfolgt, aber ſeine Freunde ſagten ſich von ihm los, und Verzweiflung ſcheint ihn zum Selbſtmord getrieben zu haben.

2. Die Dichtung.

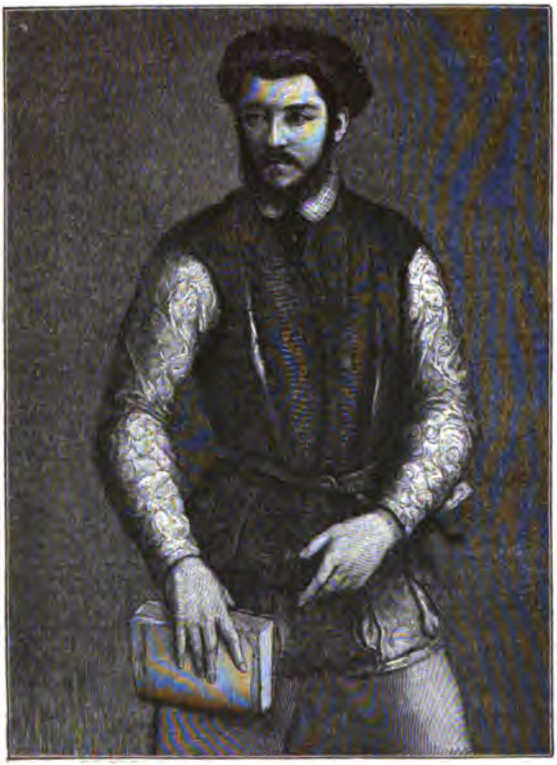
Während ſich die Dichter aus der burgundiſchen Schule in den erſten Jahren Franz' I. noch am Hofe behaupteten und in der Provinz ein Menſchenalter lang unter Führung Jean Bouchets (vgl. S. 270) eifrig weiter reimten, während Guillaume Crétin, der Kantor der „heiligen Kapelle" in Paris und „Chroniſt des Königs" (vgl. S. 269), als eine litterariſche Größe erſten Ranges galt, vollzog ſich in den Kreiſen fortgeſchrittener Bildung eine Wendung des Geſchmacks, die auch in der Umgebung des Königs zum Vorſchein kam: die „honigſüße Rhetorik" (melliflue rhetoricque) wich nach Einbürgerung der klaſſiſchen Studien der „Poeſie". Es erfolgt noch nicht ein eigentlicher Bruch mit der Vergangenheit: Clément Marot, der angeſehenſte Dichter der Zeit, bewahrt den „alten galliſchen Poeten" volle Hochachtung und kindliche Ehrfurcht. Aber Träume und Allegorien, Lehr- und Streitgedichte, Hiſtorien und Klagelieder, Lais und Balladen kommen aus der Mode, und es tauchen auf Epiſteln, Elegien, Eklogen, Epigramme, Epitaphien und die erſten Verſuche im Sonett. Der Einfluß der römiſchen Dichter Ovid, Virgil, Horaz und Martial macht ſich geltend, ja ſelbſt die neulateiniſchen Dichter Italiens rufen in Frankreich Nacheiferung hervor. Einzelne Franzoſen dichten nur lateiniſch, wie Salmon, Macrin, Voulté und Nikolas Bourbon, andere, wie Dolet, Beza, Des Periers, Mellin de Saint-Gelais, Aneau und Rabelais, bewähren ihre Verskunſt ſowohl in lateiniſcher wie in franzöſiſcher Sprache.

Gleichzeitig wirkt auch der Einfluß der religiöſen Bewegung mit. Luthers Schriften waren ſeit den zwanziger Jahren in Frankreich ziemlich verbreitet, und in den höheren Schichten des Volkes wird man für jede Anregung zur Beſſerung der kirchlichen Schäden empfänglich. Die Merkmale der Lehre: die Rechtfertigung durch den Glauben, das alleinige Mittleramt des Erlöſers, die Berufung auf die Bibel, kennzeichnen die Schriften Marots, der Königin von Navarra, François Rabelais', Charles' von Saint-Marthe, Brodeaus und ihrer Freunde. Andere, wie Mellin de Saint-Gelais, ſind kirchlich gleichgültig. Humanismus und Reformation wirken wandelnd und befruchtend auf Stimmung und Geſchmack der franzöſiſchen Dichtung. Eifriger als früher ſucht dieſe Fühlung mit dem Hofe, ſie wird jetzt mehr höfiſche Gelegenheits- und Geſellſchaftsdichtung und ſucht durch witzige Einfälle und anmutiges Geplauder zu unterhalten: nachdem ein Teil des lehrhaften Ballaſtes ausgeworfen iſt, hebt ſie ſich leichter empor, um den Ernſt des Lebens durch Heiterkeit zu überwinden.

An der Spitze der Hofdichter ſteht Clément Marot (1495—1544; ſ. die Abbildung, S. 316), der früh aus ſeiner Vaterſtadt Cahors nach Paris gekommen und dort heimiſch geworden war. Das Rechtsſtudium, zu dem ihn ſein Vater beſtimmt hatte, behagte ihm nicht lange, doch verfaßte er für die „Baſoche" (vgl. S. 291) eine friſche Ballade. Als Page gelangte er zuerſt in die Hofgeſellſchaft und führte ſich bei dieſer durch poetiſche Überſetzungen aus dem Lateiniſchen vorteilhaft ein, während ſein „Tempel Cupidos" (Temple de Cupidon. 1514) noch den Spuren der älteren heimiſchen Vorgänger folgte, denn ſein erſter Lehrer in der Dichtkunſt war ſein Vater Jean Marot (vgl. S. 266) geweſen.

Im „Tempel Cupidos“ wird ſymboliſch und allegoriſch die Kirche Amors aufgebaut: der Altar iſt ein magnetiſch wirkender Fels, der Sängerchor die befiederte Schar des Waldes, Petrarcas, Alain Chartiers, Ovids Gedichte ſind Meßbuch, Brevier und Pſalter, und überm Portal ſteht ein Standbild Amors mit geſpanntem Bogen. Der junge Dichter hat ſich aufgemacht, „treue Liebe“ zu ſuchen, und findet ſie endlich im Chor (cœur = Chor und Herz) verborgen.

Klaſſiſche Reminiszenzen zeigen, daß Marot in die Schule der Lateiner gegangen iſt. Seine Überſetzungen aus Ovid, Martial, Muſäus und Erasmus beweiſen ſeine Zugehörigkeit zu den Humaniſten. Er ſelbſt freilich fand weder Zeit noch Luſt zu ernſteren Studien, doch atmete er die Luft der neuen Bildung in vollen Zügen und pries mit feuriger Begeiſterung ein Zeitalter, in dem der „ſchöne Garten der Wiſſenſchaft aufs neue voll erblüht“: er iſt der erſte franzöſiſche Dichter von Bedeutung, der unter der Einwirkung der Renaiſſance ſteht, und deſſen Geſchmack durch antike Vorbilder geläutert wird und Richtung erhält, obgleich er der alten „perfekten Redner“ der heimiſchen Kunſt mit Ehrfurcht gedenkt. Die Grenzen ſeiner Begabung und einigermaßen auch die Aufgaben poetiſcher Darſtellung kennend, hat er es gelernt, Gegenſtand und Form in ein harmoniſches Verhältnis zu einander zu bringen. Er verzichtet daher mit geringen Ausnahmen auf die rhetoriſchen Künſteleien und iſt wahr, einfach und natürlich — die Frucht ſeiner Bekanntſchaft mit den alten römiſchen Dichtern. Man weiſt auch auf Villons (vgl. S. 256) Vorbild hin, der ſchon vor Marot den natürlichen Ton getroffen habe. Marot ſelbſt hat Villons Gedichte bearbeitet und herausgegeben (1527) und verleugnet ſeine Geiſtesverwandtſchaft mit ihm nicht. Aber der „Dichter des Königs“, der Schüler eines Hofes, wo der Humanismus in hohen Ehren ſtand und der Geiſt der Reformation wehte, ſtrebte nach beſſeren Sitten, größerer Feinheit, mehr Mäßigung als ſein Vorgänger und ſelbſt nach religiöſem Ernſte. Ungezogenheiten und Derbheiten, die in einzelnen Verſen Marots mit unterlaufen, verringern das Lob des Dichters nicht, der ſpäter als „Meiſter des gewählten Scherzes“ bezeichnet wurde. Marot einen Angehörigen der „Bohème“ des 16. Jahrhunderts zu nennen, wäre ein Irrtum. Er gehörte, wie ſein Vater, zum königlichen Hofhalt, war ein Günſtling Margaretens und ſtand mit den angeſehenſten Gelehrten und Edelleuten auf freundſchaftlichem Fuß. Daher zeichnet auch ſeine Werke das aus, was man den „guten Ton“ jener Zeit nennen darf, und an dem feſtzuhalten er gelegentlich ſeinen Genoſſen empfiehlt.



Clément Marot. Nach dem Gemälde Tizians, im Beſitze Sr. Durchlaucht des Fürſten Wilhelm von Wied zu Neuwied. Vgl. Text, S. 315.

Im Jahre 1518 war Marot „Kammerdiener“ (valet de chambre) der Königin von Navarra geworden. Später nahm er am italieniſchen Feldzuge teil, kämpfte bei Pavia (1525), wurde verwundet, gefangen genommen, aber ohne Löſegeld freigegeben. Kaum war er wieder in der Heimat eingetroffen, als er auch ſchon unter der Regentſchaft der Mutter des Königs als „Luthériste“ ins Gefängnis geworfen wurde, bis ihm die Rückkehr des Königs die Entlaſſung aus der Haft brachte. In der „Hölle“ (L'Enfer) ſchildert er die Erfahrungen, die er ſelbſt im Gefängnis machte, aber dem poetiſchen Bericht fehlt auch die allgemeinere ſatiriſche Geltung nicht.

Als „Kammerdiener“ des Königs wurde der Dichter 1526 Amtsnachfolger ſeines Vaters. Im Jahre 1531 veröffentlichte er ſeine „Jugendgedichte“ (Adolescence Clementine) als Proben ſeines Talents, denen bald eine Fortſetzung (Suite) folgte. Aber Marot blieb immer des Luthertums verdächtig, nach dem öffentlichen Ärgernis der Plakate (vgl. S. 313) wurde Hausſuchung bei ihm gehalten und eine Anzahl ketzeriſcher Bücher gefunden. Daher ſchien ihm „die Luft Frankreichs nicht länger zuträglich“, er flüchtete nach Ferrara zu Renée de France, der Tochter Ludwigs XII. (1535). Es gefiel ihm aber bei den Lombarden nicht, über Venedig kam er ins Vaterland zurück, und von Lyon aus richtete er eine tiefempfundene Dichtung, das „Grüß Gott“ (Dieu gard), an den Hof. Unterdeſſen hatte ein Anhänger des alten Glaubens und der alten Schule, Sagon, Pfarrer zu Beauvais, ein Poem, den „Probehieb“ (Coup d'essay), veröffentlicht, um Marot zu vernichten. Sagon warf ſich darin zum Sittenrichter auf, beſchuldigte Marot der Unredlichkeit, der Heuchelei und des Unglaubens und leugnete ſeine poetiſche Begabung. Allein Des Periers verteidigte den „Vater der franzöſiſchen Dichtung“, und auch Marot ſelbſt trat in die Schranken. Zum Scheine ließ er ſeinen Diener Fripelippes für ſich antworten und verwundert fragen, warum ſich denn nicht Männer wie Saint-Gelais, Heroet, Rabelais, Brodeau und Scève wider Marot erklärt hätten, ſondern ein „Haufe von jungen Kälbern“, die nur deshalb Männer von Ruf angriffen, weil ſie dadurch ſelbſt berühmt zu werden hofften. In der That nahm alles, was in der Schriftſtellerwelt Namen und Anſehen beſaß, die Partei Marots. Ein Jahr lang wurden Streitgedichte gewechſelt, aber ſchließlich ging Marot als Sieger aus dem Kampf hervor, und auch am Hofe befeſtigte ſich ſeine Stellung wieder. Einer früheren Anregung der Königin Margarete folgend, übertrug er die Pſalmen mit dem Beiſtande des Hebraiſten Vatable in franzöſiſche Verſe und überreichte die erſten dreißig dem Könige mit einer poetiſchen Widmung. Die Pſalmen machten bei Hofe Glück. Der König, die Königin, der Dauphin, deſſen Gemahlin, die Herren und Frauen alle ſangen die heiligen Lieder zur „Laute, Viole, zum Spinett und zur Flöte“. Als Karl V. Franz I. in Frankreich beſuchte (1539/40) durfte Marot ſeine Pſalmen dem Kaiſer darbringen, der ihm 200 Dublonen ſchenkte. Als das die Muſiker vernahmen, „eilten ſie um die Wette, die Pſalmen zu komponieren. Bald wurden dieſe allgemein geſungen.“

In dieſer religiös erregten Zeit war der durch alte Überlieferung geheiligte Inhalt der Pſalmen der treffendſte Ausdruck der Zeitſtimmungen. Marots Übertragung iſt recht frei, oft der Gleichmäßigkeit der Strophen halber zu flüſſig und zu glatt, oft nur Umſchreibung ohne Kühnheit und Schwung. Aber dieſe Pſalmen waren ſingbar, und getragen von der Würde ihres Inhalts, verbreiteten ſie ſich ſchnell, ja die Reformierten nahmen ſie in ihren Kirchengeſang auf. Die Vollendung des Werkes unterblieb, als Marot die Stürme der Glaubensverfolgung von neuem fortriſſen. Die Sorbonne machte ein Verzeichnis verurteilter Bücher bekannt (1543): darunter Marots Pſalmen, die ein Jahr vorher mit königlichem Privileg gedruckt worden waren. Der König wollte oder konnte ſeinen Dichter nicht ſchützen, und Marot flüchtete daher nach

Genf. Aber auch hier fand er keine Stätte: unter Calvins ſtrenger Zucht waren ſeine leichten Hofſitten anſtößig, er mußte Genf verlaſſen und ſtarb, in großer Not, im Herbſt 1544 in Turin.

Marot hat ſich ſeit ſeiner Heimkehr aus Ferrara mit Eifer religiöſen Gegenſtänden zugewandt: die „Predigt vom guten und ſchlechten Hirten“ (Sermon du bon pasteur et du mauvais, nach Joh. 6), der „Arme Reiche“ (Le Riche en poverté), die „Klage des chriſtlichen Hirten“ (La complaincte d'un pastoureau chrestien), ſind Dichtungen evangeliſcher Geſinnung, ebenſo wie ſein letztes Werk, die Allegorie „Der Tänzer“ (Le Balladin, 1545).

Chriſtine (die reine Lehre) iſt von Symonne (der römiſchen Kirche), die einfache edle Tänzerin von der geſchminkten und verkünſtelten Buhlerin der Herrſchaft über die Herzen beraubt worden, bis endlich „Apoll mit ſeiner Gnade die dicke Finſternis durchdrang und es Licht wurde: aus einer Felſenhöhle, in der ſie gekauert hatte, ging ſie jetzt bei den Sachſen hervor, unverſehrt und ſchön wie früher. Sie lockte die Liebenden an, die Verſe ſingend, die ſie ſelber gedichtet hatte: Kommet her zu mir alle, die ihr mühſelig und beladen ſeid!“

Ohne Zweifel war Marot ein aufrichtiger Proteſtant. Schon als er von Ferrara aus an den König um Aufhebung ſeiner Verbannung ſchrieb — und bei dieſer Gelegenheit hätte er doch gewiß alle Urſache gehabt, von derartigen Dingen zu ſchweigen — rühmte er ausdrücklich die Heilige Schrift als den Probierſtein des reinſten Goldes. Er wurde ein Märtyrer ſeiner Überzeugung, denn auch die Pſalmenüberſetzung, die Urſache ſeiner zweiten Flucht, war eine aus evangeliſcher Geſinnung entſproſſene That. Wenn ſeine Lebensführung nicht das Ideal calviniſcher Sittenzucht erreichte, ſo ſpricht dies nicht gegen die Aufrichtigkeit ſeines Glaubens. Sein heißes Blut, die Luſt des Hoflebens, ſein eigener leichter Sinn ſchwächten mitunter die wirkende Kraft ſeiner Überzeugungen. Viel Einfluß mag auf ihn in religiöſer Beziehung Margarete von Navarra ausgeübt haben.

Die poetiſche Hinterlaſſenſchaft Marots iſt nicht umfangreich; ſie beſteht faſt ganz aus lyriſchen und betrachtenden Dichtungen. Nur das hübſche kleine Geſpräch zwiſchen zwei Liebhabern (zwiſchen 1525 und 1530 verfaßt) hat dramatiſche Form. Marot war Hofdichter und Gelegenheitsdichter, aber er ſcheint viel weniger im Auftrag anderer als für ſich ſelbſt und aus ſich ſelbſt heraus geſchrieben zu haben, denn ſeine Gedichte ſind ſelbſtempfunden und erlebt. Wenn er zu Margarete, zum König, zu den Fürſten und Hofleuten, Staatsmännern und Gelehrten ſpricht, ſo ſind die Anläſſe dazu immer wirklich vorhanden: ſeine Briefe, Elegien und Lieder, ſelbſt ſeine Sinngedichte haben einen perſönlichen Inhalt. Auch die „Hölle“, worin er zuerſt ſelbſtändig hervortritt, iſt eine Erzählung eigener Erlebniſſe in der Form der Epiſtel. Das Gedicht iſt ein erſter Verſuch horaziſcher Satire auf franzöſiſchem Boden. Der zwangloſe Ton, die gute Laune, die Ironie bei Beſprechung eigener Angelegenheiten, der Rückblick auf die eigene Jugend, die Auffaſſung ſeines Verhältniſſes zum König ſind alles Züge, die beweiſen, daß dieſer erſte Dichter der franzöſiſchen Renaiſſance Horaz nicht ohne Nutzen geleſen hatte. Marot verſtand es, gut zu erzählen und im richtigen Augenblick das rechte Wort zu finden. Freilich täuſchen ſeine munteren und witzigen, zuweilen ſogar geiſtreichen Einfälle nicht über den Mangel tieferen Gehalts hinweg: ſelten erhebt ſich der Dichter über den Bannkreis ſeiner perſönlichen Umgebung, es ſei denn in den geiſtlichen Gedichten. Gewandtheit, Schmiegſamkeit und Anpaſſungsvermögen zeigen ſich beſonders in den Gedichten, Elegien oder Epiſteln an den König, den Dauphin, an die Königin von Navarra und an andere Gönner und Freunde.

In einer Epiſtel an den König führt er ernſt und eindringlich ſeine Sache, widerſpricht den gegen ihn erhobenen Beſchuldigungen, ohne ſeine evangeliſche Geſinnung zu verleugnen, und macht Franz geſchickt darauf aufmerkſam, daß ſeine Gegner auch die ſeines Gönners ſeien: Parlament und Sorbonne.

Zuletzt ſagt Marot, er würde gern als Opfer fallen, wenn nur hierdurch die vorhandenen Mißbräuche und Übelſtände aus der Welt geſchafft würden. Auch in den Bedrängniſſen ſeiner jüngeren Jahre verſteht er mit dem König zu reden und ſeine Bitte um ein „Darlehen" in eine ſchmeichelhaft-ſcherzhafte Form zu bringen:

„Ich ſchreibe einen Schuldbrief, daß ich Euch
Das Geld (natürlich ohne Zinſen) pünktlich
Zurückgeb' an dem Tag, wo alle Welt vergnügt iſt;
Doch, wollt Ihr's lieber, werd' ich dann Euch zahlen,
Wenn Euer Lob und Ruhm zu Ende gehn."

Die Koſten des Scherzes trägt Marot meiſt ſelbſt: Satiriker iſt er nur gegen Juſtiz und Sorbonne aus perſönlichen Gründen und im Sinne des Hofes. Unter ſeinen Trauergedichten iſt die Klage um den Tod der „Madame Louiſe", der Mutter des Königs, eine ſchwülſtige Allegorie, liebenswürdiger dagegen das Gedicht auf den Tod ſeines Freundes Guillaume Prud'homme. Von durchaus perſönlicher Inſpiration ſind endlich auch Marots Elegien, zu denen Ovid das Vorbild war. Es ſind poetiſche Liebesbriefe, in denen der Ausdruck froher und trüber Empfindungen miteinander wechſelt.

Die Elegien der einen Gruppe ſind wirklich an eine Geliebte gerichtet. Seit dem Mai 1523 bewarb ſich Marot um die Neigung eines edlen Fräuleins, das die Huldigungen des Dichters auch gern entgegennahm. Aber ein Jahr darauf verreiſt das junge Mädchen plötzlich, und Marot ſelbſt zieht ins Feld; als er zurückkommt, iſt er dem Fräulein unbequem: er muß ins Gefängnis, und es entſteht in ihm der ſchwarze Verdacht, von der eigenen Geliebten angezeigt worden zu ſein, weil er an einem Faſttage Speck aß. In einer an die Dame ſelbſt gerichteten Elegie nimmt er von dem „treuloſen Weibsbild" Abſchied.

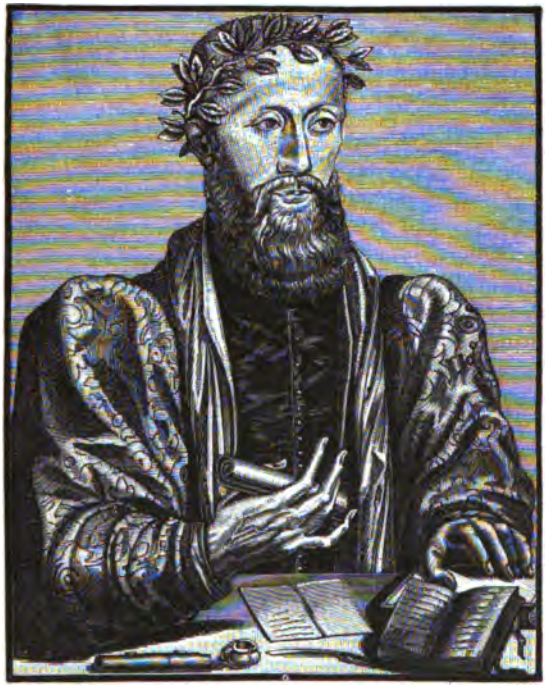
Ein ganz anderes Verhältnis liegt der zweiten Gruppe von Elegien zu Grunde, die an die „Herrin", Margarete von Navarra, gerichtet ſind. Aus ihnen redet der Dichter, der es wagen darf, als Freund und Vertrauter zu ſprechen. Die „Liebe" dient hier nur als poetiſche Einkleidung. Der Dichter ſtellt die „ehrenreiche Gebieterin" einmal als Hirtin und ſich als Hirten dar, eine Abſchweifung in das Gebiet der Ekloge, ebenſo wie die ſonſt bisweilen zur Schau getragene Verliebtheit zugleich von Hoffnungsloſigkeit begleitet erſcheint. Aber dieſe Gedichte zeigen, wie nahe Marot der Königin ſtand, und welchen Anteil er an den Sorgen ihres Lebens nahm. Er tröſtet ſie als Freund über die Treuloſigkeiten ihres Gatten, über verleumderiſche Angriffe, denen ſie ausgeſetzt iſt, und gedenkt ihres „männlichen" Herzens, das ihr in der Trübſal beſſer als die lindernde Zeit und ſeine Verſe helfen werde.

Unerreichbar für ſeine Zeit war Marot im Sinngedicht, in Nachbildungen Martialiſcher Epigramme und in ähnlichen Formen, wie Grabſchrift und Rondel. Bald handelt es ſich um einen ſinnreichen oder witzigen Einfall, der ſich in wenige Zeilen faſſen läßt, bald um zwei Gedanken, die einen Widerſpruch bilden und zu einer Spitze zuſammengeführt werden, bald, beſonders im Rondel, um eine lyriſch-gefaßte Betrachtung, bisweilen nicht ohne wehmütige Stimmung.

Au bon vieulx temps un train d'amour regnoit
Qui sans grand art et dons se demenoit,
Si qu'un bouquet donné d'amour profonde,
C'estoit donné toute la terre ronde,
Car seulement au cueur on se prenoit.
Et si par cas à jouyr on venoit,
Sçavez-vous bien, comme on s'entretenoit?
Vingt ans, trente ans: cela duroit un monde
Au bon vieulx temps.
Or est perdu ce qu'amour ordonnoit:
Rien que pleurs faincts, rien que changes on n'oyt:
Qui voudra donc qu' à aimer je me fonde,
Il faut premier que l'amour on refonde,
Et qu'on la meine ainsi qu'on la menoit
Au bon vieulx temps.

In guter alter Zeit, wie liebte man
So ohne Kunſt und ohne große Gaben!
Bot wer aus inniger Lieb' ein Sträußchen an,
Der ſchien die ganze Welt geſchenkt zu haben.
Und hatte ſich ein Paar der Lieb' ergeben,
Wißt ihr, wie lang ſie einig blieben dann?
An zwanzig, dreißig Jahr', ihr ganzes Leben
In guter alter Zeit!
Die Kunſt, zu lieben wie vor Zeiten, ſchwand,
Nur falſche Zähr'n gibt's heut und Unbeſtand.
Und da verlangt ihr, daß ich mich verliebte?
Erſt werde Liebe wieder umgewandt,
Man liebe wieder ſo, wie man ſich liebte
In guter alter Zeit!

Eine epigrammatiſche Dichtungsart alten Stiles war das Blaſon (Beſchreibung), und Marot errang im Wettkampf mit Lyoner Freunden (1535) in den Blaſons des „weiblichen Körpers“ (Blason du corps feminin) den Preis. Auch der Coq à l'ane, wie das „Fatras“, eine Anreihung von ſatiriſchen Einfällen ohne inneren Zuſammenhang, iſt von Marot noch gepflegt und zu ſatiriſchen Ausfällen gegen Sorbonne und Geiſtliche benutzt worden, ja ſelbſt diejenigen Lieder Marots, in denen eine frohe Stimmung mit Glück wiedergegeben iſt, ſind oft von epigrammatiſcher Zuſpitzung.



Mellin de Saint-Gelais. Nach einem Stich in der Nationalbibliothek zu Paris.

Als anerkanntes Haupt der franzöſiſchen Dichtung war Marot geſtorben, und der letzte Fortſetzer ſeiner Richtung, der als Hofdichter gelten darf, war **Mellin de Saint-Gelais** (1491—1558; ſ. die nebenſtehende Abbildung). Mellin hatte in Italien ſtudiert und kam an den Hof, als Marot ſchon berühmt war. Als Inhaber reicher Abteien und Hofgeiſtlicher vor allen ſeinen Brüdern in Apoll begünſtigt, war Mellin das Urbild des ſchöngeiſtigen und galanten Abbés, einer Erſcheinung, die, ſolange die alte Monarchie beſtand, der höheren franzöſiſchen Geſellſchaft nie wieder gemangelt hat. Saint-Gelais ſteht unter dem Einfluß italieniſcher Mode und italieniſchen Geſchmackes. Er iſt von weichlicher Zierlichkeit und ſucht etwas in Gegenſätzen, die mehr witzig als wahr ſind. Gerade das Geiſtliche muß ihm für das Spiel des Witzes und der Gedankenzuſpitzung dienen. Er ſchreibt den Hofdamen ſeine artigen Verschen in ihre hübſchen Gebetbücher, er keucht unter des Knaben Amor Laſt wie der heilige Chriſtoph unterm Jeſusknaben, er verlangt von ſeiner Angebeteten, daß ſie ihn am Palmſonntag von ſeinen Herzensqualen erlöſe, wie an dieſem Tage die ſehnenden Seelen aus der tiefen Hölle befreit würden, ja in einem Sonette iſt er eiferſüchtig auf ſeine Dame wegen ihrer Liebe zum Gotteswort.

Saint-Gelais war Improviſator und Gelegenheitsdichter, der hübſche, elegante Kleinigkeiten hervorbrachte, „wie ſie durch die Hände der Damen und Herren des Hofes liefen“; erſt nach ſeinem Tode wurde eine Sammlung ſeiner „Werke“ (Œuvres, 1547 und 1574) gedruckt. Bei Feſtlichkeiten machte er ſich nützlich durch „Kartelle“ (Herausforderungen) und „Maskeraden“.

Von größter Bedeutung im Geiſtesleben dieſer Zeit war **Lyon**. Noch eher als in Frankreichs Hauptſtadt fand hier die Bildungserneuerung guten Boden, denn die von alters her beſtehenden Beziehungen der lyoner Bürger zu Venedig, Genua und Florenz beförderten die Aufnahme der italieniſchen Renaiſſance. Die Lyoner Preſſen dienten dem Humanismus und dem wiſſenſchaftlichen Fortſchritt. Hier gab es lebhaften Verkehr und perſönlichen Gedankenaustauſch zwiſchen Gelehrten, Dichtern und Staatsmännern, hier zeigten viele Frauen Geſchmack und Verſtändnis für die Künſte und die „guten Wiſſenſchaften“. Petrarkismus und Platonismus kamen aus Italien gerade über dieſe Stadt nach Frankreich. Der Entdecker des vorgeblichen Grabes von Petrarcas Laura zu Avignon war ein lyoner Bürger und Poet, und dieſes Grab ſelbſt wurde zu einer geweihten Stätte, weil es von der neuen Anſchauung umwoben war, daß poetiſche Verklärung und litterariſche Verdienſte den Menſchen ebenſo verewigen könnten wie die von der Kirche gewährte Heiligſprechung. Selbſt König Franz hat Lauras Grab aufgeſucht und ihrem Andenken einige zarte Verſe gewidmet.

Petrarcas Einfluß macht ſich in der Liebeslyrik geltend, ein neuer Idealismus kommt auf. Auch die italieniſchen Neuplatoniker, nicht bloß die Petrarkiſten ſelbſt, verfochten ja Petrarcas Theorie der Liebe, wie ſie Pietro Bembo in ſeinen „Aſolanen“ (franzöſiſche Überſetzung von Jean Martin, Lyon 1557) in künſtleriſcher Geſprächsform auseinandergeſetzt hatte, jener Liebe, „die Petrarca in ſeinen Liedern beſang, die inmitten der ſinnlichen Verſuchungen ſich zur reinen platoniſchen Anbetung der Geliebten erhebt, aber auch dieſe dann noch für verwerflich hält und ihr Sehnen von allem Irdiſchen zu Gott emporwendet“. Ebenſo kamen die Liebesgeſpräche des zum Chriſten bekehrten Juden Leo nach Frankreich und wurden zu Lyon zweimal in franzöſiſcher Sprache veröffentlicht. Die Liebe ſtrebt über die Wirklichkeit hinaus, ſie iſt das Sehnen nach dem höchſten Gut und das Prinzip der Erkenntnis, „das unſichtbare Band, das die körperliche Welt mit der geiſtigen verbindet“. Die körperliche Schönheit ſoll zu der geiſtigen emporheben, um die höchſten intellektuellen Schönheiten erkennen zu laſſen. In dieſem Geiſte verſuchen ſich die Dichter in der Verherrlichung der ſpiritualen Liebe. Antoine Heroet aus Paris (1492 bis 1568), ſpäter Biſchof von Digne, beſingt in ſeiner „Vollkommenen Freundin“ (Parfaite Amie, 1542) die Liebe, „die nicht auf vergänglicher Schönheit beruht“, Gilles Corrozet (1510—68), ein pariſer Drucker, zeigt in der „Erzählung von der Nachtigall“ (Conte du Rossignol, 1547), daß die, ſo ſich der ſinnlichen Liebe ergeben, auf einen dürren Zweig geraten, und mit ſeiner „Délie“ (1544) weiſt Maurice Scève (geſtorben 1564) in einer Sammlung von Gleichniſſen und Epigrammen, worin eine erſonnene Geliebte gefeiert wird (Délie, d. h. l'Idée), auf Petrarca zurück. Doch gab es auch Dichter, die einer weniger geiſtigen Auffaſſung der Liebe huldigten, ſo Jean Borderie, ein Liebling Marots, der ſich in ſeiner „Höfiſchen Geliebten“ (L'Amie de Court, Paris 1542) der Weltliebe annahm. Unbedingt bedurfte die ideale Liebe der Verteidigung gegen dieſe Herabwürdigung. Charles Fontaine (1515 bis 1588) rettete ihr Anſehen in ſeiner „Contr' Amye de Court“ (Lyon 1543), während Paul Augier aus Carentan, ein „demütiger Schüler Marots“, ſich der „Höfiſchen Geliebten“ annahm. In derartigen Gedichten ſind die Geſtalten des alten Olymps ſchon vollkommen heimiſch.

Während die entgegengeſetzten Auffaſſungen vom Weſen der Liebe einander bekämpften, wurde doch die Unmöglichkeit zugeſtanden, des Unheilſtifters Amor Macht zu bezwingen. In dieſem Falle bleibt nur der Schluß übrig, zu dem Louiſe Labé aus Lyon (1520—66) in ihrem „Streit zwiſchen Thorheit und Amor“ (Débat de Folie et d'Amour. 1555) gelangt: nach der Entſcheidung der Götter wird der geblendete Amor vorläufig — auf dreimal ſiebenmal neun Jahrhunderte — der Führung der Thorheit überlaſſen. Dieſer „Streit zwiſchen Thorheit und Amor“ iſt nach Idee und Ausführung Eigentum der Verfaſſerin; nur ein paar Einzelheiten erinnern an das „Narrenlob“ des Erasmus, an den „Blindentanz“ von Michault (1466) und an verſchiedene Schriftſteller des Altertums. Louiſe Labé war damals keineswegs eine auffallende Erſcheinung: ſie war nur eine der zahlreichen Frauen, die ſich in dieſer Zeit „aufmachten, um das Lob und himmliſche Manna der guten Erziehung und Bildung zu erwerben“ (Rabelais). Die Humaniſten begünſtigten weibliches Bildungsſtreben, beſonders aber in Lyon waren ſie begeiſterte Vorkämpfer des Frauenſtudiums. Nicht bloß am Hofe, ſondern auch in den Häuſern des Adels und des wohlhabenden Bürgerſtandes hatte ſchon manches junge Mädchen eine „klaſſiſche“ Erziehung erhalten. Aus der Zahl der „gelehrten Frauen“ ſind zu nennen: Sybille und Claudine Scève, die Nichten des Dichters, Jeanne Gaillarde, deren „goldene Feder“ Marot gerühmt hat, Jeanne Flore, Clémence de Bourges, Pernette du Guillet, deren Gedichte Antoine du Moulin veröffentlicht hat (Lyon 1545), Jacqueline Stuard und Claude Scholaſtique de Bectoz, Äbtiſſin von Saint-Honorat zu Tarascon. Von allen aber war Louiſe Labé, die Tochter eines wohlhabenden Seilers, die bedeutendſte. Sie verſtand Italieniſch und Spaniſch und las die lateiniſchen und griechiſchen Schriftſteller in der Urſprache. Außer drei Elegien ſind vierundzwanzig glühende Liebesſonette an einen der Liebe unzugänglichen „Kriegsmann“ (1531—45) von ihr erhalten. Sie ſteht darin unter dem Einfluß der italieniſchen Sonettiſten und der römiſchen Elegiker. Ihre „Jeunesses“ (Jugendgedichte) nebſt dem „Débat“ ließ ſie 1555 drucken. Ihr Haus ſcheint ein gern aufgeſuchter Sammelpunkt der Gebildeten Lyons geweſen zu ſein.

Die in Lyon blühende poetiſche Richtung war der **Königin Margarete** entſchieden ſympathiſch, offenbarte ſie doch in ihren eigenen Verſen eine Neigung zu platoniſchen Theorien. Sie beſchäftigte ſich auch mit epiſchen Vorwürfen, die ins Reich der Minne gehörten, aber in allen ihren Gedichten herrſcht das Religiös-Moraliſche vor, ein Chriſtentum, das ſie mehr mit dem Gemüt zu erfaſſen ſucht als mit dem Verſtande, und das bisweilen in myſtiſche Tiefen hinabſteigt. Veröffentlicht wurde 1547 in Lyon ein Sammelband ihrer Gedichte als „Perlen der Perle der Fürſtinnen“ (Marguerites de la Marguerite des Princesses). Dramatiſche Stücke von entſchieden reformierter Färbung, Myſterien und zwei Farcen, finden ſich in dieſer Ausgabe neben dem „Seelenſpiegel“ (Miroir de l'âme), dem „Streit zwiſchen Geiſt und Fleiſch“ (Contrariete de l'esprit et de la chair) und dem „Triumph des Lammes“ (Triomphe de l'Agneau), worin der pauliniſche Gedanke behandelt wird, daß die Menſchheit vom Joche des Geſetzes durch die Gnade befreit worden ſei. Der poetiſche Wert dieſer Dichtungen iſt gering; ſie haben nur als Ausdruck eigenſter Herzensangelegenheiten und Erfahrungen Bedeutung. Das beſte von ihnen iſt noch ein „Liebesſtreit“ (La Coche), worin die Königin Alain Chartier folgt. Margarete ſuchte ihre Umgebung ſittlich und religiös zu erziehen: „zu ſchmälen, lehren und zu predigen“ war ihr ein Bedürfnis. Ihr lag die im Innerſten empfundene Wahrheit des reinen Glaubens am Herzen: auf äußeres Beiwerk verzichtete ſie gern. Sie übte Toleranz und beobachtete, ohne ihr Gewiſſen zu belaſten, die Gebräuche der alten Kirche; aber ihrer Geſinnung nach war ſie proteſtantiſch und bewahrte den unglücklichen Verfolgten bis an ihr Lebensende Teilnahme. In einem ihrer letzten Lieder (1547) offenbart ſie noch in ſchwungvollen Worten ihre Überzeugung.

Resveille toy Seigneur Dieu,
Fais ton effort
De venger en chacun lieu
Des tiens la mort.
Tu veux que ton Evangile
Soit preschée par les tiens
En Chasteau, Bourgade et Ville,
Sans que l'on en cele rien!

Herr, wach' auf, du unſer Gott!
Von Ort zu Ort
Räche du nach deiner Macht
Der Deinen Mord!
Daß dein Wort gepredigt ſei
Von den Deinen, iſt dein Wille,
In den Schlöſſern, Dörfern, Städten,
Ohn' Geheimnis, wahr und frei!

Am Hofe Margaretens fehlten die Dichter nicht. Ihr Kämmerer **Viktor Brodeau** (geſtorben 1540), ein Lieblingsſchüler Marots, widmete ſich unter der gottesfürchtigen Herrin der geiſtlichen Dichtung, ebenſo **Charles de Saint-Marthe**, der, wegen ſeines Glaubens verfolgt, in ihrem Hauſe Maistre des Requestes (Berichterſtatter über Geſuche) geworden war und ſpäter eine Trauerrede auf ſie hielt (1550), worin er wirklich ein Geſamtbild ihres Lebens und Wirkens zu geben unternahm. Bei ihren litterariſchen Arbeiten unterſtützte die Königin beſonders **Bonaventure Des Periers** (vgl. S. 314), bis er mit ſeiner „Weltglocke" öffentlich Ärgernis erregte und die Nähe Margaretens meiden mußte. Sein Freund Du Moulin gab ſeinen poetiſchen Nachlaß heraus: Epigramme, Rondels, Pſalmen, Lieder und Epiſteln.

Clément Marot iſt von allen Dichtern dieſer Zeit der einzige, der ſich in der Gunſt ſeines Volkes erhalten hat. Lafontaine und Boileau ſprechen ausdrücklich mit Lob von ihm, und noch im 18. Jahrhundert dichtet man im „marotiſchen Stile" (style marotique). Seine Begabung iſt nicht bloß glücklich geweſen im Ausdruck der Stimmungen ſeines Zeitalters, ſondern ſein munterer Witz, ſeine frohſinnige Verſtändigkeit waren auch zugleich echt franzöſiſch. Ein Neuerer und Führer in unbetretene Gebiete iſt Marot nicht geweſen. Das Lob Boileaus, daß er „der Poeſie ganz neue Bahnen eröffnet" habe, iſt, ſelbſt in Hinſicht auf die dichteriſche Form, übertrieben. In ſeiner poetiſchen Technik folgt er ſeinen Vorgängern; er meidet nach Lemaire die „coupe feminine" (vgl. S. 267), erlaubt ſich aber ſonſt die alten Freiheiten des Hiatus, des Übergreifens der Verſe, des unregelmäßigen Wechſels männlicher und weiblicher Verſe in den Epiſteln. Aber wenn auch keine Verbeſſerung der Verstechnik auf ihn zurückgeht, ſo hat er doch Geiſt und Mechanismus des franzöſiſchen Verſes vortrefflich erfaßt. Seine Vorliebe gehört dem alten heroiſchen Verſe, der für den Ton ſeiner Dichtung trefflich geeignet war, bald nach ſeinem Tode aber aus der höheren ernſthaften Poeſie verdrängt wurde.

3. Die Proſa.

Die aus dem mittelalterlichen Rittertum emporgewachſenen Ideale bewahrten neben dem Humanismus ihre Geltung. Selbſt die Entwickelung der königlichen Gewalt zum Abſolutismus konnte das nicht verhindern: die Geſellſchaft blieb doch feudal-ariſtokratiſch. Die mittelalterliche Idee, daß man alles der Ehre, alles der Liebe opfern müſſe, erhält ſich in lebendiger Kraft auch in der von der neuen Bildung beeinflußten Dichtung. Gerade zur Zeit Franz' I. ſucht man an ritterlichen Sitten und Bräuchen feſtzuhalten, ja es hat faſt den Anſchein, als ob auch das alte Rittertum mit der Wiedergeburt der Wiſſenſchaften und Künſte neu erſtehen ſolle. Turniere und feſtliche Spiele, denen die Dichter durch ihre Verſe Sinn und Bedeutung verleihen müſſen, ſind ebenſo beliebt wie die mythologiſchen Maskeraden und Verkleidungen. Wie man ſich ſeit Wiederaufnahme der klaſſiſchen Studien das Altertum lebendig nahezubringen ſuchte, ſo auch das ideale Rittertum einer längſt entſchwundenen chriſtlichen Zeit. Während der zahlreichen Kämpfe unter Franz I. fehlte es der franzöſiſchen Ritterſchaft nicht an Gelegenheit, ſich zu bewähren. Edle Ritterlichkeit ſchien ſich gerade erſt jetzt zu verwirklichen, wo die Monarchie ſo weit erſtarkt war, daß ſich die Treue gegen den Lehnsherrn mit der Verpflichtung gegen den Staat zu jener Vaterlandsliebe verſchmelzen konnte, die man an den großen Vorbildern des Altertums bewunderte, wovon die Ritter des Mittelalters aber nichts wußten. Deutlich ſpricht ſich dies in der Lebensbeſchreibung Bayards, des „Ritters ohne Furcht und Tadel", aus, die ſein Sekretär, „der treue Diener" (Le Loyal Serviteur), in ſchlichter Rede erzählt hat (1527).

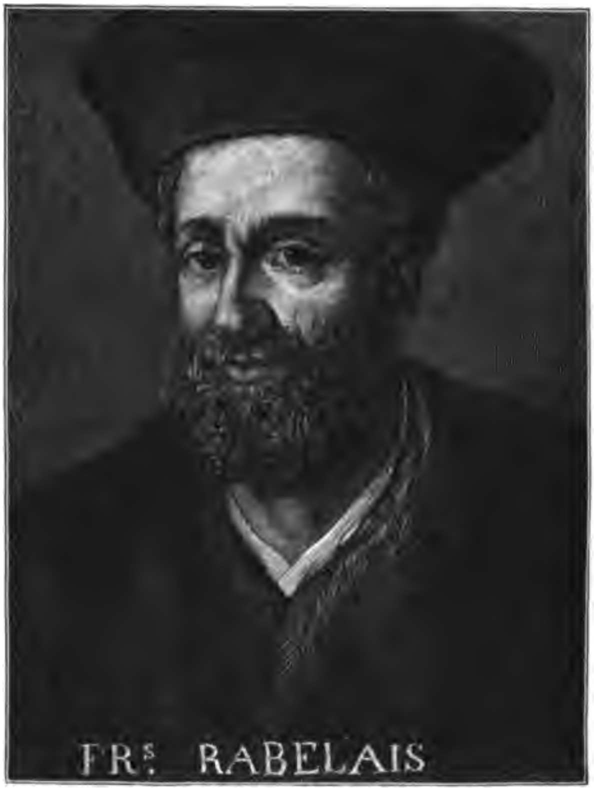
Nichts aber ſpiegelt das lebendige Verſtändnis, das ſich jene Zeit für die ritterlichen Ideale bewahrt hatte, heller wider als der Eifer, mit dem die **Ritterromane** geleſen wurden, unter denen der in Spanien entſtandene „Amadis von Gallien“ in der franzöſiſchen Überſetzung (1540—48) des **Herberay des Eſſarts** die weiteſte Verbreitung fand.

Amadis iſt ein junger Königsſohn, der ſich durch ſeine ritterliche Tugend der Liebe ſeiner Dame würdig erweiſt und ſich zugleich mit ihrer Hand ein mächtiges Reich erkämpft. Die anſprechende Art, in der dieſe ritterliche Abenteuergeſchichte erzählt iſt, war aus der Vorlage in die Überſetzung übergegangen, und die Proſa des franzöſiſchen „Amadis“ iſt geradezu als eine Schule der guten Sprache betrachtet worden. Was aber den Roman in ſeiner franzöſiſchen Faſſung zu einem Modebuch machte, das waren die Beſchreibungen und Schilderungen von Aufzügen, Turnieren und Feſtlichkeiten ſo gut wie der in ihnen lebende Geiſt, der die alten Ideale der Ritterlichkeit, Ehre, Treue und Minne hier verwirklicht ſein ließ. Die bunte Aufeinanderfolge von Kämpfen und Proben, Verzauberungen und Entzauberungen, die verwirrende Zahl der auftretenden Geſtalten, die Unterbrechungen, Rückblicke, Einſchiebungen und langen Reden, die Einförmigkeit bei ſcheinbarer Abwechſelung der Erzählung, alles das hat die Zeitgenoſſen ergötzt und gefeſſelt.

Noch einmal, an der Schwelle einer neuen Zeit, faßt dieſer Roman in verjüngter Form den ganzen alten Vorrat romantiſch mittelalterlicher Situationen und Beweggründe zuſammen, um ſie der ſchon von einem anderen Geiſte berührten Dichtung zu überliefern. Man war ſich bewußt, daß im „Amadis“ eine fremde Welt vorgeführt wurde, aber man betrachtete ſie als idealiſierte geſchichtliche Wirklichkeit, und erſt zwei Menſchenalter nach dem Erſcheinen des franzöſiſchen „Amadis“ hat der große Spanier Cervantes den ſchwachen Punkt der Ritterromantik getroffen und einfach die Möglichkeit der in derartigen Erzählungen geſchilderten Welt geleugnet. Für die Wirkung und Hochſchätzung des Buches war auch ſeine ſittliche und belehrende Tendenz wichtig. Der König, der Feldherr, der Ritter, die Edelfrau, der Ratgeber des Fürſten ſahen hier Vorbilder muſterhaften Benehmens in lebendiger Handlung vorgeführt: es galt, einem ſchwächer gewordenen Geſchlecht das reine Bild vollkommener, edler Ritterlichkeit entgegenzuhalten. Amadis, ein Ausbund ritterlicher Tugenden und ſittlicher Vorzüge, „der ganzen Welt ein heller, leuchtender Spiegel“, hat ſein Gegenbild in Oriana, in der ſich ſtolzes weibliches Ehrgefühl mit innigſter Zartheit liebender Empfindung vereinigt. So entſprach der Roman den Forderungen der guten Sitte, des Gemütes und der Phantaſie, und es iſt nicht zu verwundern, daß auch ſeine Fortſetzungen und Nachahmungen in Spanien wie in Frankreich geduldige Leſer fanden.

Eine mehr volkstümliche Unterhaltungslitteratur, die gleichfalls ihren Urſprung auf die mittelalterlichen Heldenerzählungen zurückführt, gibt in „**Volksbüchern**“ (vgl. S. 263) den Rittergeſchichten derbere, holzſchnittmäßige Umriſſe. So in der „Chronik des Rieſen Gargantua“ (Cronicques du geant Gargantua), die 1532 in einer Überarbeitung von Meiſter **François Rabelais** (ſ. die Abbildung, S. 325) neu gedruckt wurde. Rabelais, um 1495 auf einem Landgute bei Chinon in der Touraine geboren, war der Sohn eines Weinbauers. Er wurde 1509 in ein Franziskanerkloſter aufgenommen, und die daſelbſt verlebten funfzehn Jahre entfachten in ihm einen heftigen Haß gegen das mönchiſche Weſen, ließen zugleich aber dauernde Spuren in dem Gepräge ſeiner Perſönlichkeit zurück. Sein Bildungsintereſſe fand im Kloſter keinen Vorſchub, aber von außen her wurde der junge Franziskaner mit den Schriften des Erasmus bekannt, und auch der perſönliche Verkehr mit Männern wie den Brüdern du Bellay, Geoffroy d'Eſtiſſac, dem Biſchof von Maillezais, Jean Briſſon und André Tiraqueau nährte ſeinen Lerneifer. Dies erregte Anſtoß bei den Ordensbrüdern, und es wurde eine Nachforſchung nach griechiſchen und Erasmiſchen Schriften bei ihm angeſtellt. Er und ſein Freund Amy entzogen ſich dieſer Beläſtigung durch die Flucht und fanden, da man ſie zum Orden der

Humaniſten rechnete, einflußreiche Fürſprache bei Hofe. Clemens VII. erlaubte Rabelais 1524, zu den Benediktinern von Maillezais überzutreten und als regulierter Chorherr Pfründen anzunehmen. Aber auch hier blieb Rabelais nicht, ſondern begab ſich im Kleide des Weltgeiſtlichen auf eine Bildungsreiſe. Im September 1530 wurde er in Montpellier Student der Medizin, und im folgenden Winterhalbjahre hielt er ſelbſt Vorleſungen. Seit 1532 war er Arzt an einem Krankenhaus in Lyon, aber da er ſich während dieſer Zeit zweimal ohne Urlaub aus Lyon entfernt hatte, verlor er dieſe Stellung und ging mit ſeinem Gönner, dem Kardinal Jean du Bellay, nach Rom. Unterdeſſen hatte er ſich durch verſchiedene gelehrte Arbeiten und eine Ausgabe der „Aphorismen" des Hippokrates bekannt gemacht und zu der von ihm herausgegebenen „Chronik des Gargantua" eine ſelbſtändige Fortſetzung geſchrieben, die er unter dem Namen Alcofribas Naſier vor Ende 1532 — die erſte datierte Ausgabe iſt von 1533 — in Lyon herausgab als: „Die erſchrecklichen Handlungen und Heldenthaten des hochberühmten Pantagruel, Königs der Dipſoden" (Les horribles et espouentables faictz et prouesses du tresrenommé Pantagruel, Roy des Dipsodes). Und nach ſeiner Rückkehr aus Rom (1534) verfaßte Rabelais zu ſeinem „Pantagruel" unter Benutzung einzelner Züge der „Chronik des Gargantua" eine Vorgeſchichte, nämlich: „Das unſchätzbare Leben des großen Gargantua, des Vaters des Pantagruel" (La vie inestimable du grand Gargantua, pere de Pantagruel, 1535).



François Rabelais. Nach einem Ölgemälde (16. Jahrhundert), in der Bibliothek zu Genf. Vgl. Text, S. 324.

Die Beziehung auf den berühmten Sohn beweiſt ſchon, daß der „Gargantua", der jetzt das erſte Buch des ganzen Romans wurde, nach dem „Pantagruel" geſchrieben worden iſt. Pantagruels Geburt, Kindheit und Erziehung bilden den Inhalt der einleitenden Kapitel des zuerſt erſchienenen Buches. Pantagruel iſt ein Rieſenkind, deſſen Vater über die Amauroten in dem vom engliſchen Kanzler Morus (Anſpielung auf deſſen „Utopia", 1516) entdeckten Lande Utopien herrſcht. Pantagruel wird als Jüngling auf franzöſiſche Hochſchulen geſchickt, und Rabelais findet hierbei Gelegenheit, eine Kritik dieſer Anſtalten einzuflechten. Dann begegnet ihm (9. Kap.) der Landſtreicher Panurg, den er in ſein Gefolge aufnimmt, eine Figur, in der man mit Unrecht Rabelais ſelbſt erkennen wollte, während er ſie höchſtens mit einigen Zügen ſeines Charakters ausgeſtattet und nach ſeinen Lebenserfahrungen ausgeſtaltet hat. Seinen litterariſchen Vorfahren hat dieſer geiſtvolle und gelehrte, aber cyniſche, gewiſſenloſe und feige Abenteurer in dem Cingar des Mantuaners Theophilo Folengo (im „Baldus"), aber ſein Urbild iſt in Italien überhaupt zu finden, deſſen vielfach mit ſittlicher Fäulnis durchſetzte Kultur einen Aretino, Niccolò Franco und andere Virtuoſen des Humanismus hervorgebracht hat, denen die lebenswahre Schöpfung des

Romans naheſteht. Durch offenes Bekenntnis ſeiner Sünden und ſelbſtironiſche Behandlung verſchafft ſich Panurg Duldung. Er verzehrt ſein Korn auf dem Halm, kennt ſechzig Arten, Geld zu gewinnen, mehrere hundert, es zu verthun, und hält eine Lobrede auf die Borger, die in der Durchführung des Grundgedankens, daß alles in der Welt auf gegenſeitiger Dienſtleiſtung beruhe, ein hübſches Beiſpiel von Rabelais' Humor iſt. Panurg wird die eigentliche führende Perſon, entſcheidet einen ſchwierigen Rechtshandel, erzählt Schwänke aus ſeinem Leben und verübt allerlei Streiche. Den Helden Pantagruel ſelbſt aber ruft jetzt Kriegsgefahr in ſeine Heimat Utopien. Ehe er gegen Anarch, ſeinen Gegner, den Krieg beginnt, gelobt er betend: „So du, auf den ich mein einzig Vertrauen und meine Hoffnung ſetze, zu dieſer Friſt nach deiner Gnade mir beiſtehen wirſt, thue ich dir dieſes Gelöbnis: daß auch ich ... dein heilig Evangelium ſchlecht, recht, einfältig und unverkürzt will predigen laſſen, alſo daß der Unfug der Wahn-Propheten und Päpſtler-Schwärme, die alle Welt mit Menſchenſatzung und falſchen Bräuchen vergiftet haben, aus meinem Reich vertilgt ſein ſoll!“ Solche Worte kennzeichnen genügend des Verfaſſers kirchliche Stellung. Pantagruel bleibt in dem Kriege gegen Anarch Sieger, und dieſe Kriegsgeſchichte iſt zugleich eine Satire auf die durch die Ritterromane verbreitete Meinung, als ob es rühmlich ſei, Königreiche zu überfallen und zu erobern.

Im „Gargantua“ ſcheint Rabelais Pantagruels Heimat Utopien vergeſſen zu haben. Hier hebt die Handlung an im „Garten Frankreichs“, in der Touraine. Das Königreich des Rieſengeſchlechtes beſteht aus Chinon und Umgebung, La Devinière, Quinquennois, den trefflichen Weingärten bei Chinon, Chavigny, Gravot; ein paar Meilen weiter wohnen bereits die Bundesgenoſſen, und in Lerné, zwei kleine Stunden von Chinon, liegt ſchon das Reich des feindlichen Königs Pikrochol.

Obgleich im „Gargantua“ manches aus dem Volksbuche genommen iſt, ſtimmt der Verlauf der erzählten Thatſachen mit denen des „Pantagruel“ ziemlich überein. Auch hier wird wieder die Kindheit und Jugenderziehung eines Rieſenprinzen ſowie ein Krieg mit glücklichem Ausgang dargeſtellt. Aber eine Tendenz erhält hier eine deutliche Ausprägung: die Abſicht, der herrſchenden ſcholaſtiſchen Erziehungsweiſe die neue Bildung entgegenzuhalten, die zu edler, freier Menſchlichkeit führt. Gargantua iſt das Opfer der verdummenden Erziehung „der matäologiſchen Phantaſten aus alter Zeit“, deren „Weisheit nichts iſt als leeres Stroh“. Grandgouſier, ſein Vater, hat ſich davon überzeugt, daß dieſe Erziehung alle Jugendblüte erſticke, und gibt darum Gargantua in die Hände eines Anhängers der neuen Bildung. Bei der jetzt beginnenden gediegeneren Erziehung des Prinzen wird ein Programm durchgeführt, das ſchon im „Pantagruel“ gegeben war, als Gargantua ſeinen Sohn ermahnte, mit allem Fleiß ſeine jungen Jahre den Studien und der Tugend zu widmen, gründlich Griechiſch, Lateiniſch und Hebräiſch zu lernen, die Realien ſich anzueignen, aber dabei nicht zu vergeſſen, daß „Wiſſen ohne Gewiſſen nichts anderes als der Seelen Tod ſei“; darum ſolle er „Gott dienen und auf ihn ſein ganzes Sinnen und Hoffen ſetzen und, ſtark im Glauben durch die Liebe, ihm feſt verbunden ſein“. In demſelben Sinne wird nun im „Gargantua“ ausführlich der Unterſchied zwiſchen der alten und der neuen Erziehung dargeſtellt. Deren Hauptabſicht iſt es, den Zögling durch den Erwerb geiſtiger und körperlicher Fertigkeiten und nützlicher Kenntniſſe widerſtandsfähig fürs Leben zu machen, ſelbſtändig im Denken, Urteilen und Handeln. Die Religion wird nicht vernachläſſigt, aber Gargantua hört nicht maſſenhaft Meſſen und leiert nicht gedankenlos Gebete herunter, ſondern beginnt nur und ſchließt ſein Tagewerk mit Gebet, lieſt fleißig in der Schrift, ſingt Pſalmen und lernt die Weisheit des Schöpfers in ſeinen Werken kennen. Als die Sache im ſchönſten Gange iſt, wird der Prinz in die Heimat gerufen, denn König Pikrochol von Lerné zieht wider Grandgouſier zu Felde. In dieſem Kriege hebt ſich die friſche Geſtalt eines Mönches hervor, des Bruders Jean des Entommeures, das nationalfranzöſiſche Gegenbild zu Panurg. Man iſt ſonſt nicht gut auf die Mönche zu ſprechen, denn „der Mönch iſt unnütz wie ein Affe“. Der Bruder Jean aber iſt kein ſolcher Gleisner, er geht nicht zerriſſen einher, iſt brav, reſolut und luſtig, ein guter Kumpan. Er arbeitet, ſchafft, beſchirmt die Unterdrückten, tröſtet die Traurigen und hilft den Angefochtenen. Dieſer Mönch räumt gewaltig unter den Feinden Grandgouſiers auf und erhält dafür nach glücklicher Beendigung des Krieges das Land Theleme (θέλημα, „freier Wille“) am Loirefluß. Hier gründet er eine Abtei, die nicht klauſuliert und vermauert iſt wie ein Kloſter, und in der nicht jedes Geſchäft nach der Uhr, ſondern nach Schick und Gelegenheit verrichtet wird. Auch kommen nicht Leute, die man ſonſt nicht brauchen kann, in dieſen Orden, ſondern nur ſchöne, wohlgeartete und wohlgeſtaltete Männer und Frauen. Jeder kann bleiben oder gehen, wie er will, und im Gegenſatz zu den drei Klostergelübden wird vorgeſehen, daß man in Jeans Abtei in Ehren beweibt, reich und frei ſein möge. Die einzige Regel der Thelemiten iſt: Thu', was du willſt. Denn wohlgeborene, freie, guterzogene Leute haben ſchon von Natur einen Sporn und Anreiz, der ſie beſtändig zum Rechtthun treibt und vom Laſter abhält, und den nennen ſie Ehre. Ein anderes Lebensideal wird alſo dem prieſterlich-geiſtlichen entgegengehalten. Nach der chriſtlichen Anſchauung des Mittelalters war der Mönch der vollkommenſte Menſch; jetzt tritt mit dem durch die humaniſtiſche Bildung geläuterten Chriſtentum ein Menſchheitsideal hervor, das erreicht werden ſoll in der freien Ausübung eines durch ſittliche Erziehung geregelten Willens. Es handelt ſich darum, einer durch Zwangsgebote aufrecht erhaltenen Sittlichkeit ein auf freier Selbſtbeſtimmung beruhendes ſittliches Zuſammenleben gegenüberzuſtellen — die Utopie eines Lebensideals der Humanität, das keineswegs der chriſtlichen Sittlichkeit, wohl aber der mittelalterlich-kirchlichen Lebensauffaſſung widerſpricht.

Als Rabelais ſich zum zweitenmal in Rom bei Du Bellay aufhielt, gewährte ihm Paul III. Abſolution von den Sünden der „Apoſtaſie“ und „Irregularität“. Der Kardinal gab ihm eine Stelle als weltlicher Chorherr in ſeiner Abtei von Saint-Maur-les-Foſſés bei Paris, auch wurde ihm erlaubt, die ärztliche Thätigkeit auszuüben. Er erwarb ſich 1537 in Montpellier den Grad eines Doktors der Medizin und las vor zahlreichen Zuhörern über Hippokrates. Später ſuchte er auch das Stift auf, deſſen Chorherr er war, befand ſich aber bald darauf in Vertrauensſtellung im Hauſe des Statthalters Guillaume du Bellay in Piemont. Als ſich dieſer, obwohl er krank war, von Turin aufmachte, um einem Rufe des Königs nach Frankreich zu folgen, begleitete ihn Rabelais und war Zeuge, wie den „tapfern und gelehrten“ Ritter auf dem Berge Tarare (bei Saint-Saphorin) am 10. Januar 1543 der Tod ereilte.

Im Jahre 1545 erlangte Rabelais von Franz I. ein Privileg für das inzwiſchen vollendete dritte Buch der „Thaten und Heldenſprüche des edlen Pantagruel“ (Tiers livre des faictz et dictz heroicques du noble Pantagruel, 1546), worin er ſich zuerſt als Verfaſſer nannte. Die Sorbonne verſuchte die Unterdrückung des Buches, Rabelais fand den Boden Frankreichs zu heiß und wandte ſich nach Metz, wo ihn eine Anſtellung als Arzt am Krankenhaus aus großer Not erlöſte. Nach Franz' I. Tode (31. März 1547) folgte er ſeinem Beſchützer Jean du Bellay abermals nach Rom und ſchickte von hier aus die Beſchreibung einer glänzenden Schauſtellung („Sciomachie“), die man zur Feier der Geburt des königlichen Prinzen Louis veranſtaltet hatte, nach Paris (1549 in Lyon gedruckt).

Inzwiſchen aber wurde der Verfaſſer des „Pantagruel“ von Katholiken und Proteſtanten gleich heftig angegriffen. Calvin hatte das Werk ſchon früher ein unanſtändiges Buch genannt, als Antwort ſprach Rabelais in ſeiner Vorrede von 1542 von „Predeſtinatoren“ und „Betrügern“ (imposteurs), und daraufhin zählte Calvin 1550 in ſeiner Schrift „De Scandalis“ Rabelais unter den „Ärgerniſſen“ als einen der Lukianiſten auf, die über den ganzen Chriſtenglauben ſpotteten. Daß Rabelais in den erſten zwei Büchern ſeines Romans für das lautere, von den Schlacken der Überlieferung gereinigte Chriſtentum eingetreten war, half ihm jetzt nichts: ſeine Ausgelaſſenheiten und Zuchtloſigkeiten verdammten ihn in Calvins Augen, und er zeigte ſich ja auch in der That als Gegner der Calvinſchen Intoleranz, wenn er im vierten Buche (1552) „Widernatur“ die „beſeſſenen Calvine“ (Demoniacles Calvins) ebenſo erzeugen läßt wie die „Päpſtlinge“. Dieſe kannte Rabelais ſehr genau, denn er war bis nach dem Tode Pauls III. und der Wahl Julius III. (17. Februar 1550) in Rom geblieben. Er konnte wie ſein Panurg reden, als dieſer von den „Papſtſüchtigen“ (Papimanes) gefragt wird, ob er den „Gott auf Erden“ erblickt habe: „Ja, ja, gewiß, meine Herren, ihrer drei, doch hab' ich wenig dabei profitiert.“ Im vierten und letzten Buche ſeines Romans (1552) — das einem Kardinal der römiſchen Kirche gewidmet war! — wird denn auch das päpſtliche Weſen übermütig verſpottet.

Unterdeſſen hatte Jean du Bellay ſeinem Schützling die Pfarrſtellen zu Meudon bei Paris und zu Sankt Criſtoph-du-Jambet im Sprengel von Le Mans übertragen (1551). Als Pfarrer von Meudon ſoll Rabelais zugleich als Arzt der Seele und des Leibes in ſeiner Gemeinde erſprießlich gewirkt haben; daß er es aber mit ſeinem Pfarramt wirklich ernſt genommen habe, iſt nicht glaublich, weil er ſchon 1553 beide Pfarrſtellen wieder aufgab. Der franzöſiſchen Regierung war gewiß der Spott über das Papſttum nur willkommen, denn Julius III. trat ihr als Feind entgegen, und auch die Ausfälle gegen die geiſtlichen Gerichte entſprachen durchaus der Haltung des franzöſiſchen Königs. Selbſt als die Sorbonne die Zenſur über das Buch verhängte und das Parlament vorläufig den Verkauf unterſagte (1. März 1552), erhielt der König das Privileg aufrecht. Rabelais überlebte dieſen Erfolg nur einige Monate: er iſt am 9. April 1553 in Saint-Antoine bei Paris geſtorben.

Die beiden letzten Bücher des Romans, eigentlich das zweite und das dritte des „Pantagruel", behandeln die Frage, ob Panurg heiraten ſoll oder nicht. Ihr Inhalt iſt vorwiegend unterhaltend humoriſtiſch, nur die Kuttenträger werden auch diesmal nicht geſchont, und das Gerichtsverfahren und die Richter müſſen Spott leiden. Man läßt kein Mittel unverſucht, um die wichtige Heiratsfrage zu entſcheiden: virgiliſche Loſe, das Traumorakel, die Glockenſprache, die Sibylle, der Kabbaliſt Herr Trippa, ein Juriſt, ein Theolog, ein Mediziner werden gefragt, aber alles iſt umſonſt, die Antwort fällt immer zweideutig aus: das Eheglück Panurgs, die Treue ſeiner Zukünftigen bleiben unverbürgt. Schließlich wird eine Reiſe nach dem Orakel der göttlichen Flaſche Bakbuk geplant, und dieſe Wunderreiſe wird im vierten Buche erzählt. Da gibt es die abenteuerlichſten Schöpfungen, das Eiland Plattnaſien, die Windmänner, den Kampf der Würſte, Erzeugniſſe der Luſt am Fabulieren, die nur um ihrer ſelbſt willen da ſind. In anderen Epiſoden fehlt freilich auch die Satire nicht; die Geſellſchaft landet z. B. an der Faſtnachtsinſel, wo Carêmeprenant (Aſchermittwoch) hauſt, ein widernatürliches Scheuſal, das den mit dem Glauben getriebenen Unfug darſtellt. An dem Lande der Papſthaſſer (Papefiguiere) vorbei, das von allen Geißeln des Himmels heimgeſucht wird, kommt man zur geſegneten Inſel der Papſtſüchtigen (Papimanes), und die Reiſegeſellſchaft lernt überhaupt noch einige höchſt merkwürdige Eilande kennen, aber das Ziel wird nicht erreicht: mit einem Salut an die Muſen ſchließt die Erzählung. Der Tod hatte Rabelais die Feder aus der Hand genommen; die Fortſetzung (als fünftes Buch 1564 erſchienen) iſt nicht von ihm. Einzelne Schilderungen in dieſem Buche erinnern an die Satire des erſten Buches, aber die Vortragsweiſe iſt eine ganz andere: trockener, ſchärfer und weniger frohſinnig.

„Dieweil des Menſchen Fürrecht Lachen iſt", ergibt ſich Rabelais dem freien Humor, der bei ihm um die banalſten Hiſtörchen, Schwänke und Anekdoten ſpielt. Aber ſein Witz iſt oft barock und pedantiſch und ſchwelgt in Wortanhäufungen, Aufzählungen und Wiederholungen nach alter rhetoriſcher Manier; und nur zu häufig verfällt ſein Frohſinn auf platte Poſſen und Unflätigkeiten, ohne Maß und Ziel in Sachen und Worten: Rabelais war eben als Bettelmönch aufgewachſen. Auch darf man nicht vergeſſen, welche Freiheiten und Derbheiten der damalige Umgangston zuließ: in Werken, die beluſtigen ſollten, glaubte man alles ſagen zu dürfen. Zu einer Zeit, wo man brannte und vierteilte, kleine Vergehen höchſt grauſam ahndete, entlaſſene Miniſter ausraubte oder auf dem Rechtswege ermordete, wo man die Beſatzung einer Feſte, die ſich tapfer verteidigt hatte, nach der Übergabe einfach niederhauen ließ, in einer Epoche, wo einer der gebildetſten Proteſtanten den Wunſch äußern konnte, der Verfaſſer des „Pantagruel" möchte ſamt ſeinem Buche auf den Scheiterhaufen geworfen werden, waren Humor und Witz ſelbſt in den höheren Kreiſen mitunter roh und grauſam.

Wenn Rabelais öfter unanſtändig und brutal wurde, ſo iſt doch auch die Art, wie er dieſe Gegenſtände behandelte, von ſeiner ſonſtigen Manier nicht verſchieden: er führt die Unanſtändigkeiten nur mit derſelben übertriebenen Gründlichkeit aus wie andere Vorwürfe. Sei das Thema verfänglich oder nicht, ihm iſt es gleich, er ſchüttet ſeinen ganzen auf den fraglichen Gegenſtand bezüglichen Begriffsvorrat darüber aus. Lüſternheit und reizende Zweideutigkeit liegen ihm fern, aber anderſeits wäre es auch unrichtig, ſeine Cynismen als ſchützende Umkleidung kühner Gedanken anzuſprechen; ſie gehören eben zur Art Rabelais', zur Natur ſeines Gegenſtandes und zu den Gewohnheiten des litterariſchen Humors ſeines Zeitalters. Im Prolog zum „Gargantua" verwahrt er ſich gegen allegoriſche Deutung, doch verlangt er, daß man unter der kunſtloſen Hülle die edleren Wahrheiten ſuche; man müſſe „den Knochen zerbrechen, um das Mark zu ſaugen". Der Roman macht auf den erſten Blick den Eindruck einer aus zufälliger Eingebung zuſammengerafften Erzählung abenteuerlicher und ausſchweifender Handlungen und Begebenheiten; ſeine Geſtalten ſind willkürlich erſonnen, ſie behalten nicht einmal im Verlauf der Geſchichte dieſelben Verhältniſſe zu einander. Aber in dieſen phantaſtiſchen und barocken Willkürlichkeiten regt ſich der Geiſt des Zeitalters: die Glaubensbewegung und die humaniſtiſche Bildungserneuerung geben den Ton an. Stofflich iſt der Roman mit den überlieferten litterariſchen Motiven des Mittelalters wie mit denen der eigenen Zeit und des Altertums ausgeſtattet: Schwank, Fabliau, Abenteuer- und Heldenroman leben darin auf, und zu ihnen geſellen ſich das Wiſſen, der Scherz, die Erdichtungen und geſchichtlichen Beiſpiele des neuerſtandenen Altertums.

Schon dieſer Reichtum des Stoffes und der formgebenden Beſtandteile zeigt, daß der Urheber des Werkes ein von den verſchiedenſten Anregungen des Wiſſens und Lebens berührter Geiſt war, und daß derſelbe Schriftſteller, der ſich gern den ausſchweifenden Einbildungen ſeiner Laune überläßt, über die Zwecke und Ziele des Menſchenlebens nachgedacht und ſich klar zu werden verſucht hat, welche Kräfte beſtimmt ſind, die Menſchheit in ihrer Entwickelung zu fördern. Er weiß, daß in ſeinem Zeitalter die Einrichtungen, Sitten und Gewohnheiten im Rechtsleben und in der Wiſſenſchaft, in Erziehung und Kirche nicht den Forderungen der Natur, der Vernunft und der chriſtlichen Sittlichkeit entſprechen; er bekämpft die Mächte und Vorurteile, die einer Beſſerung der Zuſtände feindlich entgegenwirken. Aber er iſt duldſam und betrachtet die Dinge dieſer Welt mehr hiſtoriſch als dogmatiſch, er wendet ſich gegen Mißbräuche, nicht gegen beſtimmte Lehren. Rabelais unter die Skeptiker und Freigeiſter zu rechnen, heißt ihn verkennen. Er hat ſeiner religiöſen Überzeugung ſo innigen und warmen Ausdruck gegeben, daß man an ſeiner Aufrichtigkeit um ſo weniger zweifeln darf, je weniger die Form ſeines Glaubensbekenntniſſes ihm die herrſchende Kirche günſtig ſtimmen konnte. Die Berufung auf den Kern der Lehre, auf den Glauben, die Bibel, Predigt und Gebet, wäre ein übelgewähltes Mittel geweſen, um die alte Kirche zu gewinnen: Rabelais ſtand den Proteſtanten viel näher, und ſo oft er ernſte gottesdienſtliche Verrichtungen ſchildert, hat er die freie proteſtantiſche Färbung. Er wünſcht aber nicht, den Zwang der römiſchen Kirche gegen den Zwang calviniſcher Rechtgläubigkeit zu vertauſchen. Ihm iſt das Evangelium die frohe Botſchaft der Menſchenliebe, und für das ſittliche Verhalten des Einzelnen beruft er ſich vornehmlich auf Paulus: die Hitze ſeiner religiöſen Überzeugung war durch ſeinen „Pantagruelismus" zu wohlthätiger Wärme geworden. Aus den Alten, das ſind die „Pantagrueliſten", denen Pantagruel ja ſeine Bildung verdankt, ſtammt jene Stimmung philoſophiſcher Billigkeit, die ſich mit der evangeliſchen (equité philosophique et evangelique, I, 10) verſchmilzt, „eine ſpezifiſche Eigenſchaft und individualiſch Weſen, kraft deſſen ſie nimmermehr krumm nehmen, was aus einem guten, freien und wohlgeſinnten Herzen kommt". Rabelais begeiſtert ſich für den Fortſchritt der Menſchheit durch „die Wiederherſtellung der guten Wiſſenſchaften". Für dieſe kämpft er mit wahrhafter Leidenſchaft, ja wo er für geiſtige Erhellung und Freiheit ſtreitet, ſind ſeine Angriffe bitter und ohne Schonung. Seine

Satire hat einen modernen Zug. Er geht nicht gegen Geſamtheiten, ganze Klaſſen oder Körperſchaften vor, wie die Rügegedichte des Mittelalters, ſondern er ruft einzelne Vertreter der Stände vor ſein Forum. Die Einförmigkeit der ironiſchen Rhetorik eines Erasmus gibt er auf und ſchafft dafür lebendige Geſtalten.

In dieſer individualiſierenden Darſtellung von Charakteren und Ereigniſſen bekunden ſich dichteriſche Begabung, lebhafte Phantaſie, feuriges Empfinden und ſcharfe Beobachtung in Verbindung mit der Fähigkeit, die von außen gewonnenen Eindrücke innerlich zu verarbeiten und als ſelbſtändige Schöpfungen lebendig zu geſtalten. Aber es fehlt Rabelais' poetiſchem Genius an Selbſtzucht, an Sinn und Verſtändnis für die Schönheit der litterariſchen Kunſtform. Vor allem fehlt ſeinem beweglichen Geiſte die Ruhe und Sammlung, deren das künſtleriſche Schaffen bedarf, obgleich er nicht den mönchiſchen Verächtern, ſondern den verſtändnisvollen Liebhabern der Kunſt beigezählt zu werden wünſcht. Von dem volkstümlichen Roman, deſſen Einkleidung Rabelais für ſein Werk gewählt hat, wurde die Beobachtung künſtleriſchen Gleichmaßes nicht gefordert, ſeine Form war alſo dem vorwärts drängenden Schriftſteller ein bequemes Mittel, in einem gewiſſen Zuſammenhang niederzuſchreiben, was ihm ſein Humor, ſeine Phantaſie und ſeine aus Leben und Wiſſenſchaft geſchöpften Erfahrungen an Scherz und Ernſt gerade eingaben. In den Verſen, die da und dort die Proſa unterbrechen und in den Formen der alten rhetoriſchen Schule gedichtet ſind, gelingt es Rabelais nur zuweilen, Gefühl und Gedanken in dem Zwange von Reim und Metrum korrekt und erſchöpfend auszudrücken. Den inneren Zuſammenhang der Erzählung zu wahren und feſtzuhalten, ſchien ihm nicht zu verlohnen: vor allem wünſchte er ſein Wiſſen zu verwerten. Er kennt die heimiſche Litteratur, bezieht ſich auf Patelin, Villon, Bouchet, Marot und ſelbſt auf die alten Helden volkstümlicher Überlieferung, wie Fierebras, Renaud von Montauban und die Haimonskinder, er ſchöpft reichlich aus den Schriftſtellern des römiſchen und griechiſchen Altertums, namentlich Lukian, Plutarch und Platon, und die Heilige Schrift iſt ihm für ernſte evangeliſche Wahrheiten eine gern angezogene Autorität.

Auf Rabelais' Sprache und Stil wirkt die Fülle des dargebotenen Stoffes zugleich anregend und verwirrend, bald nähert er ſich dem „honigſüßen" Stile der Rhetoriker, bald ahmt er als „Pantagrueliſt" die Lateiner nach, bald redet er kernig und volkstümlich wie der echte Sohn der Touraine.

Die große Beliebtheit des Romans hat den Eifer vieler Nachahmer angefeuert. Schon vor dem Erſcheinen des fünften Buches, das die abgebrochene Erzählung fortſetzen und beenden ſollte, ſuchten dieſe Nachahmer beſonders das Phantaſtiſche und poſſenhaft Groteske bei Rabelais zu überbieten. Geiſtig nahe ſteht Rabelais aber nur Bonaventure Des Periers (um 1500—1543) mit ſeinen „Neuen Erholungen und luſtigen Geſchichten" (Nouvelles Recréations et Joyeux Deviz, 1558). Aus den urſprünglich neunzig Geſchichten wurden ſpäter hundertneunundzwanzig (1568).

Des Periers bietet in ſeiner Schwankſammlung verſchiedenartige Äußerungen heimiſchen Humors: Wortſpiele, Mißverſtändniſſe, komiſche Fragen, treffende Antworten, lächerliche Situationen, Ungereimtheiten und Eulenſpiegeleien. Seine klare, muntere, volkstümliche Vortragsweiſe verdient hervorgehoben zu werden. Satiriſche Abſichten ſind kaum vorhanden; wenn von Gerichtsbeamten und geiſtlichen Perſonen wenig Erbauliches erzählt wird, ſo geſchieht dies, weil die Begebenheit an und für ſich luſtig und komiſch iſt. Bisweilen ergibt ſich eine „Moral" aus der Geſchichte, wie bei der Erzählung vom Milchtopf, aus der Lafontaines bekannte Fabel („Die Milchfrau und der Milchtopf") hervorgegangen iſt, oder bei der Erzählung vom zufriedenen Schuhflicker Blondeau, dem Urbilde von Hagedorns munterem Seifenſieder.

Die „Joyeux Deviz" ſetzen die Überlieferung der älteren franzöſiſchen Fabliaux und Farcen fort, dagegen entſtand das „Heptameron" (Siebentagewerk) der Königin Margarete von

Navarra (veröffentlicht 1558), das als planmäßig angelegtes Werk und als Erzeugnis der neuen Bildung höhere litterariſche Anſprüche befriedigt, unter italieniſchem Einfluß: Vorbild war das „Decamerone“ des Boccaccio. Dieſe berühmte Sammlung von Novellen hatte Le Maçon auf Befehl der Königin Margarete ins Franzöſiſche überſetzt (1545), und daraufhin kam man am Hofe auf den Gedanken, eine ähnliche Sammlung von wahren Geſchichten aus der eigenen Umgebung zu veranſtalten. Freilich führte Margarete dieſen Plan erſt in ihren letzten Lebensjahren aus.

Wie bei Boccaccio verbindet eine „Rahmenerzählung“ die einzelnen Novellen. Fünf vornehme Herren und Frauen werden durch ein Unwetter am Fuße der Pyrenäen aufgehalten und vertreiben ſich die Zeit mit Geſchichten-Erzählen. Das ſollte zehn Tage dauern, und jedes Glied der Geſellſchaft ſollte jeden Tag eine Geſchichte vortragen. Aber Margarete hat nur ſieben Tage und zwei Geſchichten des achten Tages hinterlaſſen, und daher wird die Sammlung „Heptameron“ genannt.

Die Erzähler ſind trotz der verſtellten Namen beſtimmte Perſonen aus der Umgebung der Königin: Oſile iſt ihre Mutter Louiſe, Parlamente ſie ſelbſt, Hircan Heinrich von Navarra, Ennaſuite Anne de Vivonne, die Mutter des Geſchichtſchreibers Brantôme. Margarete verlegt die Erdichtung in eine glückliche Zeit ihres Lebens, als ihre Mutter Louiſe von Savoyen noch lebte, etwa zwiſchen 1528 und 1531. Die damals vielleicht ſchon im Kreiſe der Königin erzählten Geſchichten wurden zum anmutigen Novellenkranze, obgleich der Prolog erſt zu Anfang 1547 verfaßt iſt. Es war beabſichtigt, „nur Wahres zu berichten“, daher die Geſchichten meiſt eigene Erlebniſſe ſchilderten oder unmittelbar aus mündlicher Überlieferung hervorgingen. Einzelne jedoch ſtammen aus litterariſchen Quellen, aus Arioſto, Maſſuccio, Giraldo Cinthio, Sacchetti, den Geſprächen des Erasmus, franzöſiſchen Fabliaux, dem Romane des Ritters von la Tour Landry und den „Hundert neuen Novellen“.

Meiſtens werden unter durchſichtigem Schleier Begebenheiten erzählt, die am franzöſiſchen Hofe vorgekommen ſein ſollen. Die Träger der Handlung ſind aber auch Kaufleute, Sachwalter, Beamte, Chorherren, Pfarrer und Bettelmönche, ſo daß die verſchiedenſten Verhältniſſe des menſchlichen Lebens berührt werden. Oſile und Parlamente erzählen gern Geſchichten, die die Ritterlichkeit und den Edelmut König Franz’ I. beweiſen, ſowie Abenteuer der Hofleute. Faſt alle Novellen aber ſind Liebesgeſchichten in den verſchiedenen Spielarten der Leidenſchaft. Nur in einzelnen geſchichtlichen Anekdoten und Schwänken fehlt das Liebesmotiv. Oft iſt die einzelne „Novelle“ nur eine in kurzen Worten berichtete ungewöhnliche oder ſpaßhafte Begebenheit, eine glücklich gelungene Liſt oder ein lächerlicher Verſtoß, während die romantiſchen Liebesnovellen ſehr ausführlich erzählt werden und ſelbſt Gefühlsäußerungen in Verſen enthalten. Schon wird der Verſuch gemacht, aus der Lebenslage und den Charakteren der Perſonen die Handlung zu geſtalten.

Ohne Berechtigung iſt der Vorwurf, daß das „Heptameron“ vornehmlich aus lüſternen und leichtfertigen Geſchichten beſtehe. Schon im Ausdruck iſt keine Novellenſammlung des Zeitalters zurückhaltender und keuſcher als dieſe. Der Stoff einzelner Geſchichten mag an und für ſich anſtößig ſein, ord et sale, wie es im Buche ſelber heißt, aber zur Entſchuldigung wird angeführt, daß man doch erzählen dürfe, was wirklich geſchehen ſei. So wird die lüſterne Frechheit von Mönchen und Geiſtlichen hervorgezogen, mit der Abſicht, den ſchädlichen Einfluß der Kloſtergeiſtlichen auf die Frauen darzulegen: Margarete benutzt das „Heptameron“ eben, um für ihre Meinungen und Lebensanſchauungen zu werben. Die Geſchichten ſollen zeigen, daß der Menſch die Kraft in ſich trägt, aus Überzeugung eines Beſſeren ſelbſt gegen ſeine Neigung zu handeln. Deshalb läßt Parlamente jeder Novelle eine Betrachtung und Unterhaltung über ihren Inhalt folgen. Ausdrücklich wird der ſittliche Wert von Menſchen in beſcheidener Lebensſtellung und ohne Erziehung hervorgehoben.

Gerade in dieſen Unterhaltungen finden ſich anmutige Schilderungen eines edleren Verkehrs zwiſchen Männern und Frauen, ein Zeugnis und ein Erzeugnis der das neue Zeitalter heraufführenden Ideen. Die Frauen geben den Ton an und erheben den Anſpruch, in Angelegenheiten der Bildung, des Glaubens und der praktiſchen Lebensweisheit ihren Meinungen Geltung zu verſchaffen. Während für die „Hundert neuen Novellen" die Fiktion beſtand, daß ſie nur in einer Geſellſchaft von Männern erzählt wurden, ſind hier ebenſoviel Frauen wie Männer Teilnehmer an der Unterhaltung; und die geiſtige Überlegenheit iſt entſchieden auf ſeiten der Frauen. Die einzelnen Perſonen ſind individuell charakteriſiert. Beſonders das Bild der Oſile iſt eine eigenartige, von evangeliſcher Geſinnung belebte Schöpfung. Dieſe Frau, die als die Älteſte des Kreiſes jeden Morgen der Geſellſchaft nicht nur aus der Bibel vorlieſt, ſondern auch „ſo viel gediegene und fromme Auslegungen" mit der Lektüre verbindet, daß man nicht „müde werden konnte, ihr zuzuhören", verſieht gleichſam das königliche Prieſtertum, das nach Luthers Ausſpruch jedem Chriſten zukommt. Parlamente dagegen zeigt, obwohl ſie dem Evangelium ebenſo ergeben iſt wie Oſile, doch ſchon mehr Weltlichkeit; ſie ſtellt gern Betrachtungen über die Natur der Liebe an und iſt geneigt, platoniſche Elemente mit chriſtlichen zu verſchmelzen.

Die Erörterung über die Macht der Liebe bildet den Hauptinhalt der Geſpräche, aber ganz beſonders treten daneben die religiöſen Angelegenheiten hervor. Die Geringſchätzung der äußeren Gnadenmittel und der Mirakel, die ſchnöde Verachtung der Mönche, die Ehrfurcht vor dem lauteren Gotteswort als der alleinigen Quelle des Heils finden ſich durchgehends ausgeſprochen: das Werk iſt ein Erzeugnis des proteſtantiſchen Geiſtes.

Die einzelnen Erzählungen ſind nach einem beſtimmten Plan geordnet, wobei die Unterhaltungen den Übergang von einer Geſchichte zu einer anderen „Parallelgeſchichte" bilden. Obgleich die längeren Novellen ohne künſtleriſche Abrundung ſind, iſt das „Heptameron" hinſichtlich ſeines Stiles das reifſte Werk Margaretens, ja eines der beſten des ganzen Zeitalters. Die Sprache iſt weniger bunt und willkürlich, weniger von klaſſiſchen Erinnerungen beeinflußt als ſonſt bei den hervorragendſten Schriftſtellern des damaligen Frankreich. Zu gleicher Zeit iſt die Königin fähig, den höheren Anforderungen philoſophiſchen Denkens und ſittlicher und religiöſer Belehrung genugzuthun. Als ſie kränkelnd und von mancherlei Trübſal heimgeſucht, ihre Herzensmeinungen und ihre religiöſen und philoſophiſchen Überzeugungen in dieſem Geſchichtenbuch niederlegte, beſeelte Margarete der Wunſch, auch ihre Sprache fähig zu machen, die neuen und hohen Gedanken auszuſprechen, die ihr die bewegte geiſtige Atmoſphäre zuführte, in der ſie atmete; aber das gemeinſame Schickſal aller Schriftſteller von Bedeutung unter Franz I. war, daß keiner der von der Glaubens- und Bildungserneuerung erregten Geiſter Herr ſeines Stoffes oder ein Meiſter künſtleriſcher Formgebung wurde: ſelbſt die Originalität ihrer Werke beruht oft nur auf der Verſchiedenartigkeit ihres Inhalts, auf der Miſchung des Alten und Neuen und den unvermittelten Gegenſätzen. Denn als die humaniſtiſche Bildung ein Werkzeug der Befreiung wurde aus der mittelalterlichen Gebundenheit, ſtrömte aus den neu eröffneten Quellen des Altertums eine ſolche Fülle neuen Gedanken- und Lernſtoffes zu, daß man, davon überwältigt, die eigene Selbſtändigkeit preisgab und in dieſer Zeit zuerſt daran arbeitete, die neuen Schätze für Erziehung und Leben ſittlich, philoſophiſch und wiſſenſchaftlich zu verwerten. Die Dichter ließen ſich vorderhand an einzelnen ſtofflichen Entlehnungen und formalen Nachahmungen aus den Alten genügen; erſt als eine humaniſtiſch vorgebildete Jugend aus den Schulen in die Öffentlichkeit übertrat, unternahmen ſie es im folgenden Zeitalter, grundſätzlich die poetiſche Hinterlaſſenſchaft der Römer und Griechen für die Erneuerung der franzöſiſchen Dichtung fruchtbar zu machen.

X. Die Zeit Heinrichs II. und der Religionskriege
(1550—1594).

1. Die Proſa.

Die zwölf Jahre der Regierung König Heinrichs II. liegen zwiſchen dem großen, ein Menſchenalter überdauernden Zweikampf Franz' I. und Karls V. und dem dreißigjährigen Bürger- und Glaubenskrieg in Frankreich. Den Kampf mit dem ſpaniſchen Gegner, eine Erbſchaft, die er als Nachfolger Franz' I. nicht ablehnen konnte, führte Heinrich mit Unterbrechungen und wechſelndem Glück, bis er, durch die Niederlagen von St.-Quentin und Gravelingen (1557 und 1558) dazu gezwungen, in den Frieden von Cateau-Cambreſis willigte. Unterdeſſen hatte Calvins Lehre unter dem Adel, im höheren Bürgerſtande und in den breiteren Schichten des Volkes zahlreiche Bekenner gewonnen: ſollte die allerchriſtlichſte Monarchie dieſe Hugenotten vernichten, oder proteſtantiſch werden, oder wenigſtens den Anhängern des „neuen Glaubens“ Duldung und Gleichberechtigung zugeſtehen? Dieſe Fragen erregten das Leben des Volkes ein Menſchenalter hindurch aufs tiefſte, und die Unmündigkeit und Unſelbſtändigkeit der Nachfolger Heinrichs II. gab den Großen Spielraum, die für den Glauben und für die Ziele des eigenen Ehrgeizes kämpften. Das Zeitalter des bürgerlichen Krieges beginnt mit dem Blutbad von Vaſſy (1562) unter Karl IX. Die Hugenotten ertrotzten im Frieden von St.-Germain (1570) die Gewährleiſtung freier Religionsübung ſowie bürgerlicher Gleichberechtigung, und der Ehebund zwiſchen Heinrich von Navarra, dem Haupte der Proteſtanten, und Margarete, der Schweſter des Königs, ſollte dem Ausgleich Dauer verleihen. Da machten die Guiſen und die Königin-Mutter Katharina von Medici durch die Niedermetzelung unzähliger Hugenotten in der Bartholomäusnacht (24. Auguſt 1572) Heinrichs Vermählungsfeſt zu einer Bluthochzeit, der Krieg entbrannte von neuem, und Heinrich III., der Nachfolger ſeines Bruders (1574), mußte den Hugenotten einen neuen Frieden gewähren. Jetzt ſchloſſen die eifrigen Katholiken unter Leitung des Herzogs Heinrich von Guiſe den „Heiligen Bund“ (Ligue) zum Schutze des Glaubens (1576). Der König ſelbſt trat an ſeine Spitze, aber trotzdem mußten den Proteſtanten im Frieden von Poitiers (1577) wieder große Zugeſtändniſſe gemacht werden. Als den letzten Bruder des Königs der Tod dahinraffte und der Hugenott Heinrich von Navarra Thronerbe wurde, rief Heinrich von Guiſe die Ligue mit Erfolg wieder ins Leben (1584), Philipp II. von Spanien trat dem Bunde bei, und im „Kriege der drei Heinriche“ neigte ſich der Sieg Heinrich von Guiſe zu. Nach dem „Tage der Barrikaden“, der Pariſer Revolution vom 12. Mai 1588, flüchtete der König ſchmählich aus Paris, und der Reichstag zu Blois (September 1588) plante die Vernichtung der Hugenotten ſowie die Einſchränkung der königlichen Gewalt. In dieſer Not ließ

Heinrich III. ſeine gefährlichſten Gegner, den Herzog Heinrich und deſſen Bruder, den Kardinal Franz von Guiſe, ermorden, beſchwor damit aber nur einen neuen Sturm wider ſich herauf: gebannt, verhöhnt, ohne Heer und Geld, mußte er ſich den Hugenotten in die Arme werfen, und ſchon am 1. Auguſt 1589 rächte Jakob Clément den Tod der Guiſen durch die Ermordung des letzten Valois.

Heinrichs III. Erbe, Heinrich IV., verſtand es, ſich ſeinen Thron gegen einen hartnäckigen, von Spanien genährten Widerſtand zu erſtreiten. Er war überzeugt, daß ihm nicht die Beſiegung, ſondern nur die Beruhigung ſeiner Gegner den unangefochtenen Beſitz des Thrones verſchaffen würde, und trat deshalb am 23. Juli 1593 zum katholiſchen Glauben über. Hierdurch nahm er ſeinen Widerſachern ihre in der religiöſen Leidenſchaft wurzelnde Kraft, Paris öffnete ſeine Thore dem Friedensbringer, und das Recht des geſetzlichen Erben hatte geſiegt. Ihrem Weſen nach blieben Frankreich und die Monarchie katholiſch, ſelbſt als der König durch das Edikt von Nantes (13. April 1598) ſeinen ehemaligen Kampf- und Glaubensgenoſſen eine nur wenig eingeſchränkte Religions- und Kultusfreiheit, vollkommenes Staatsbürgerrecht und ſtarke materielle Gewährleiſtungen ihrer Rechte zugeſtanden hatte.

In den Proſaſchriften ſpiegelt ſich naturgemäß am klarſten die wilde Erregtheit dieſer Zeit und zuletzt die Sehnſucht nach Verſöhnung, Ruhe und Frieden wider. Ein ſtarker ſtreitbarer Zug iſt den Schriften eigen, deren unmittelbarer Zweck die Erörterung der damals die Geiſter erregenden Fragen war: der Glaubensſtreit bringt eine Fülle von Werken hervor, worin mit den Waffen des Eifers, der innerſten Überzeugung, des gelehrten Wiſſens oder des Spottes und der Ironie für oder gegen den alten Glauben gekämpft wird. Aber ſelbſt wer ſich nur mit philoſophiſchen, ſtaatsrechtlichen, politiſchen und geſchichtlichen Angelegenheiten beſchäftigt, oder wer bloß perſönliche Erlebniſſe und Erfahrungen niederſchreibt, der Philoſoph, der Geiſtliche, der Krieger, der Hofmann oder der Politiker, ſie alle reißen die Gegenſätze in den Kampfeszorn der ſtreitenden Parteien hinein.

In den Unterhaltungsſchriften dieſer Zeit macht ſich der Einfluß von Rabelais bemerklich. So findet ſich die Verbindung breiten Behagens an dem humorvoll Dargeſtellten mit gemäßigter ſatiriſcher Abſicht bei dem bretoniſchen Edelmann Noël du Fail (Leon Ladulfi, etwa 1520—1591), deſſen „Ländlichen Geſprächen“ (Discours d'aucuns propos rustiques, 1547) 1548 „Schnurrpfeifereien und neue Geſchichten“ (Baliverneries et Contes nouveaux), 1585 nach langer Pauſe „Geſchichten und neue Geſpräche“ (Contes et nouveaux discours) folgten, alles Bilder aus dem bretoniſchen Bauernleben. Noëls Satire greift die Mißbräuche und Übelſtände der Zeit an, hält aber zum alten Glauben und iſt durchaus nicht aufreizend. Wie teilweiſe Noël, ſo wählte die beliebte Form des Geſprächs auch Jacques Tahureau (1527—55), deſſen zwei „Dialogues“ (1562) mit jugendlichem Freimut in allgemein gehaltener Satire die Gebrechen und Laſter der Zeit ſowie die einzelnen Berufsarten und Stände einer bitteren Kritik unterwerfen.

Calvins Beiſpiel, theologiſche Fragen in der Mutterſprache zu behandeln, fand vielfach Nachahmung. Hervorragend auf dieſem Gebiete ſind die Schriften des Schweizers Pierre Viret (1511—71), die „Chriſtenlehre“ (Instruction chrestienne, 1564, in Geſprächsform) und die „Chriſtliche Verwandlung“ (Metamorphose chrestienne). Die Geißel des Satirikers ſchwingt Viret in der „Welt, die in ihr Verderben geht“ (Le monde à l'empire, d. h. Le monde allant pire). Die Vermiſchung evangeliſchen Glaubenseifers mit pedantiſcher Gelehrſamkeit und derben Späßen erinnert hier an Rabelais.

Auch Theodor de Bèze (Beza, 1519—1605) folgt dieſem Zuge der Zeit zur groteſken Polemik in ſeiner beißenden „Epiſtel“ (Epistola Passavanti ad magistrum praesidentem Lizet, 1553) gegen den „Herrn Präſidenten Lizet“.

Lizet hatte als Parlamentspräſident die Hugenotten verfolgt und ſie in einer theologiſchen Abhandlung zu widerlegen verſucht; dies reizte Bezas Spottluſt, der Lizets eigenen Diener Paſſavant aus Genf einen Brief in franzöſiſch-lateiniſcher Sprachmiſchung (makaroniſch) ſchreiben läßt, worin mit poſſenhafter Ironie der Eindruck wiedergegeben wird, den die Schrift Lizets auf die Genfer Proteſtanten gemacht habe.

Außer dem „Leben Calvins“ (Vie de Calvin, 1565) iſt Bezas bedeutendſtes Werk in franzöſiſcher Sprache die „Kirchengeſchichte der reformierten Gemeinden im Königreich Frankreich“ (Histoire ecclesiastique, 1580), verfaßt in ſchwerer Zeit, um den Mut der Glaubensgenoſſen zu heben. Auf Grund zahlreicher Einzeldarſtellungen, die von den verſchiedenen Gemeinden gemäß einem Beſchluſſe der Synode von Lyon (1563) abgefaßt waren, entſtand dies wertvolle Vermächtnis des franzöſiſchen Proteſtantismus aus den Jahren ſeiner erſten Erhebung, freilich weniger eine zuſammenhängende Geſchichte als eine Sammlung ausführlicher Nachrichten über die einzelnen proteſtantiſchen Gemeinden Frankreichs, in der Zeit von 1560 bis 1563.

Als Polemiker und Satiriker von echt proteſtantiſcher und patriotiſcher Geſinnung war Henri Eſtienne (Stephanus, 1528—98), ein Sprößling der bekannten Druckerfamilie, berühmt. Neben ſeinen gelehrten Arbeiten, die ihm den Ruf des erſten Helleniſten ſeiner Zeit verſchafften, ſchrieb er eine Anzahl volkstümlicher Bücher ſtreitbaren Charakters. Am umfangreichſten, obwohl nicht über die Vorbereitung, den Traité préparatif, gediehen, iſt darunter die „Verteidigung Herodots“ (Apologie d'Herodote, 1566), die unter den Händen des Verfaſſers zu einer eingehenden und umfaſſenden ſatiriſchen Schilderung ſeiner eigenen Zeit wurde. In Genf war man von dem Werke wenig erbaut. Die römiſche Geiſtlichkeit mochte der kühne Mann ſchlecht behandeln, aber die Ausfälle gegen Fürſten benachbarter Länder, der Cynismus und der leichtfertige Ton, in dem die tollen und zuchtloſen Streiche des Jahrhunderts vorgetragen wurden, erſchienen dem Genfer Rat anſtößig, und Eſtienne entging der Zenſur nicht.

Obgleich Eſtienne einer der gelehrteſten Humaniſten ſeiner Zeit war und das Lateiniſche und Griechiſche völlig beherrſchte, ſchrieb er ein friſches, einfaches Franzöſiſch und bemühte ſich eifrig um die Reinheit und Würde ſeiner Mutterſprache. Manchem höfiſchen Manne ſchien das lächerliche Sprachgemiſch der franzöſiſch redenden Italiener ſo reizvoll, daß er ſeine eigene Rede mit italieniſchen Brocken ausſtattete, ein Unfug, gegen den Eſtienne mit ſeinen „Zwei Geſprächen vom neuen verwelſchten Franzöſiſch“ (Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé, 1578) ebenſo lebhaft ankämpfte, wie er in der „Vortrefflichkeit der franzöſiſchen Sprache“ (Précellence du langage françois, 1579) die Vorzüge und die Eigenart der Mutterſprache pries. In der letzteren Schrift zeigte er, daß ihn, wie ſo manchen ſeiner Zeitgenoſſen, gerade der Eifer für die alten Sprachen und Schriftſteller zu einer echt patriotiſchen Würdigung der Mutterſprache geführt habe.

Ähnliche Anſchauungen vertrat auch Jacques Amyot (1513—93), der ebenfalls von dem Studium der Alten ausging. Seine litterariſche Bedeutung beruht nur auf ſeiner Thätigkeit als Überſetzer, denn ſein franzöſiſcher Plutarch, die „Lebensgeſchichten der erlauchten Männer“ (Les Vies des hommes illustres, 1559 und 1567), iſt eines der geleſenſten und wichtigſten Denkmäler der guten franzöſiſchen Proſa des 16. Jahrhunderts geworden. Plutarch wurde damals unter allen alten Schriftſtellern am meiſten bevorzugt: die Verbindung ſittlicher Belehrung mit anregender Unterhaltung in ſeinen feſſelnden Lebensbeſchreibungen zog auch die Ungelehrten an, ja ſeine Schilderungen wurden maßgebend für die Auffaſſung des Altertums und ſeiner großen Männer. Amyot hatte ſich zuerſt an Diodor verſucht (1554) und die beiden ſpätgriechiſchen Romane „Theagenes und Chariklea“ und „Daphnis und Chloe“ ins Franzöſiſche übertragen (1547 und 1559); ſo war er wohl vorbereitet geweſen für ſeinen Plutarch. Die mitunter etwas geſchraubte und ſpitzfindige Ausdrucksweiſe des griechiſchen Redekünſtlers wurde in der franzöſiſchen Bearbeitung einfacher, vertraulicher, anheimelnder, und zugleich zeichnete ſich die Übertragung Amyots durch Friſche, Fülle und Reinheit der Sprache aus.

Der Reiz, den das Werk ausübte, war allgemein: „man ſah die Fürſtinnen aus dem Hauſe Frankreich mit ihren Damen und Ehrenfräulein ſich höchlichſt an den ſchönen Ausſprüchen der Griechen und Römer erbauen, die durch den ſüßen Plutarch dem Gedächtnis aufbewahrt waren“ (Brantôme), und Montaigne glaubte Amyot vor allen franzöſiſchen Schriftſtellern die Palme reichen zu dürfen. Bis 1619 können gegen funfzig Ausgaben des Werkes gezählt werden, und noch 1637 erſcheint Amyot im Verzeichnis der Muſterſchriftſteller der neugegründeten Akademie.

Hat Plutarch mehr als irgend ein anderer Autor des Altertums dem 16. Jahrhundert die Kenntnis der römiſchen und griechiſchen Geſchichte und der antiken Staatseinrichtungen vermittelt, ſo darf das litterariſche Republikanertum, das damals, aus den klaſſiſchen Studien hervorgehend, die Gemüter erfüllte und in poetiſchen, politiſchen und philoſophiſchen Werken hervorbrach, vielleicht auch auf die Einwirkung dieſes Schriftſtellers zurückgeführt werden. Er regte auch vor allem Politiker und Kriegsmänner zur Abfaſſung von **Denkwürdigkeiten** an, denn dieſe Niederſchriften perſönlicher Erlebniſſe von zeitgeſchichtlicher Färbung wurden ſeit der Regierung Heinrichs II. immer zahlreicher. Franz von Guiſe, der Prinz von Condé, Antoine de Puget, Henri de la Tour d'Auvergne und viele andere haben ihre Lebensgeſchichte aufgezeichnet oder, wie der Marſchall von Vieilleville, aufzeichnen laſſen. Aus der Zahl dieſer Memoirenſchreiber heben ſich zwei Kriegsmänner hervor: ein eifriger Proteſtant und ein ſtrenger Anhänger des alten Glaubens, typiſche Vertreter ihres kriegeriſchen Zeitalters.

Der ältere dieſer beiden Kriegshelden, **Blaiſe de Monluc** (1503—77), hatte an allen Feldzügen Franz' I. gegen Karl V. teilgenommen und ſich unter Heinrich II. bei der Verteidigung Sienas gegen die Kaiſerlichen ausgezeichnet (1555). Der Bericht hierüber bildet den ſchönſten Abſchnitt ſeiner „Kommentare“ (Commentaires, gedruckt erſt 1592), die er zu diktieren begann, als er bei der Belagerung von Rabaſtens (1569) verwundet worden war. Er war ein ungelehrter Mann und kannte die Alten nur aus einigen Überſetzungen, aber ſeine kunſtloſe Schreibart, der Ausdruck eines unerſchrockenen Herzens und erprobten Charakters, macht ihn zu einen der wirkungsvollſten Proſaiſten ſeines Zeitalters auf katholiſcher Seite. Beachtenswert iſt der bis zum Regierungsantritt Karls IX. gehende Teil der „Kommentare“, die zugleich eine Unterweiſung, nach Heinrichs IV. Wort eine „Bibel“ der jungen Soldaten ſein ſollten. Hier iſt Monluc der ehrliche und ehrliebende Kriegsmann, der ſeinem Herrn gegen den Landesfeind wackere Dienſte leiſtet, während ſpäter die Bürgerkriege aus ihm, wie aus ſo vielen ſeiner Zeitgenoſſen, ein Werkzeug des politiſchen und religiöſen Fanatismus gemacht haben: die Erzählung der Kriegsthaten wider den äußeren Feind ruft einen ganz anderen Eindruck wach als der oft mit kaltem Hohn gewürzte Bericht über die wilden Thaten und Erlebniſſe des Bürgerkrieges.

Ein proteſtantiſches Gegenſtück zu Monlucs „Kommentaren“ bilden die ſechsundzwanzig „Politiſchen und militäriſchen Abhandlungen“ (Discours politiques et militaires, 1587) des Feldhauptmanns **François de La Noue** (1531—91), die in den Jahren 1580—85 entſtanden, während ſich der Verfaſſer in der Gefangenſchaft des Herzogs von Parma befand.

Buch 1 bis 4 enthalten eine Darſtellung der erſten Bürgerkriege, die folgenden einundzwanzig Betrachtungen über den Adel, die Kriegsführung ſowie über politiſche und Glaubensfragen. Im 26. Buch erzählt der Verfaſſer das eigene Leben während der Jahre 1562 bis 1570.

La Noue iſt glaubensfreudiger Hugenott, aber dabei ein Anhänger des Königtums: in ſeiner Schrift kommt die Anſicht der gegen Ende der Regierungszeit Heinrichs III. Verbreitung gewinnenden Partei der „Politiker" zum Ausdruck, daß Katholiken und Proteſtanten ganz gut nebeneinander leben könnten. Er nimmt nicht nur als Calviniſt für ſich das Recht der Duldung in Anſpruch, ſondern als Vaterlandsfreund erhebt er ſich über den Parteigeiſt und wünſcht dem Bruderkampf ein Ende zu machen, ohne den Gegner zu vernichten.

Die politiſche Entwickelung der großen Staaten Europas trieb ſeit dem 15. Jahrhundert immer mehr der unumſchränkten Gewalt des Königtums zu: die aus dem römiſchen Kaiſertum ſtammenden Lehren von der Allmacht des Staates und des Inhabers der Staatsgewalt verſchafften ſich Geltung. Aber wie gleichzeitig die klaſſiſchen Studien einen republikaniſchen Idealismus nährten und Plutarchs Lebensbeſchreibungen für die Helden republikaniſcher Freiheit begeiſterten, gab auch die proteſtantiſche Bewegung, von altteſtamentlichen Vorſtellungen erfüllt, theokratiſch-demokratiſchen Staatseinrichtungen den Vorzug: unumſchränkte Königsmacht als die einzige Quelle der Geſetze ſchien ein Widerſpruch gegen das bibliſche Geſetzbuch. Der Satz, daß man dem Gebote Gottes mehr zu gehorchen habe als dem Gebote der Obrigkeit, konnte zu bedenklichen Folgerungen und unlösbaren Verwickelungen führen. Wie ſollte in erregten Zeiten das Geiſtliche vom Weltlichen, das Recht Gottes von dem, was des Kaiſers iſt, immer getrennt gehalten werden?

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führen dieſe verſchiedenen Richtungen zu einer lebhaften und aufgeregten Publiziſtik, deren Verwandtſchaft mit litterariſchen Erſcheinungen kurz vor der großen franzöſiſchen Staatsumwälzung nicht zu verkennen iſt. In dem „Aufſatz über die freiwillige Dienſtbarkeit" (Discours de la servitude volontaire) oder dem „Gegen Einen" (Le Contre un) äußert Eſtienne de La Boëtie (1530—63) einen jugendlichen, aus den Staatsſchriften und Geſchichtswerken des Altertums ſchöpfenden Republikanismus. Das Werkchen wurde von den Proteſtanten als brauchbare Waffe hervorgeſucht und in einer Sammlung von Flugſchriften herausgegeben. Um dieſem Mißbrauch zu ſteuern, veröffentlichte es Montaigne unter dem Vorgeben, die Schrift habe ſein verſtorbener Freund in ſeiner „Kindheit" lediglich als „Übung" über einen Gegenſtand verfaßt, der ja ſchon tauſendmal in Büchern behandelt worden ſei.

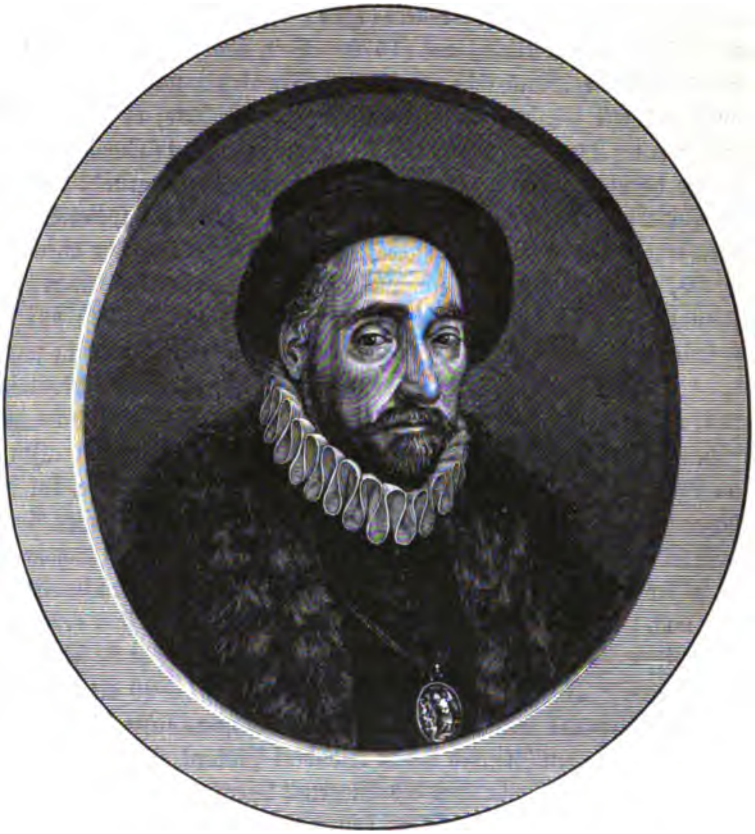
Von der Lektüre der Alten und von der Schrift Machiavellis über Livius angeregt, hatte La Boëtie ſein Buch als flammenden Proteſt gegen die „Tyrannenherrſchaft" verfaßt. Die Menſchen ſeien von Natur frei und gleich. Ein Herrſcher könne ſie nur deshalb ausbeuten, unterdrücken, mißhandeln, weil das der eigene Wille der Beherrſchten ſei, und ſchon der bloße Wille würde darum genügen, um das Joch abzuwerfen. „Seid entſchloſſen, nicht mehr zu dienen, und ihr ſeid frei."

Iſt La Boëties Schrift vornehmlich als ein Erzeugnis des klaſſiſchen Geiſtes anzuſehen, mehr eine beredte Deklamation als eine gegen beſtimmte Zuſtände gerichtete Reformſchrift, ſo gehen etwa ſeit 1560 aus dem hugenottiſchen Lager litterariſche Kundgebungen hervor, die ernſter und ſchärfer eine dem Königtum und den beſtehenden Einrichtungen feindſelige Geſinnung aufweiſen. Calvin hatte das auf Gottes Gebot gegründete Anſehen der Obrigkeit nicht in Zweifel gezogen, ja er ſelbſt hatte die weltliche Macht gebraucht, um einen Ketzer wie Michel Servet zum Feuertode verdammen zu laſſen. Der Humaniſt Theodor von Beza hatte ſich in ſeiner „Abhandlung über die von der bürgerlichen Obrigkeit zu beſtrafenden Ketzer" (De haereticis gladio civili puniendis) ſo weit vergangen, daß er das Recht von Obrigkeit und Kirche verteidigte, die Ketzer durch das Schwert auszurotten. Dieſe Auffaſſung des bibliſchen „Zwinge ſie, einzutreten!“ unterſchied ſich kaum von der der franzöſiſchen Machthaber, die ebenfalls Ketzer mit Feuer und Schwert austilgten. Aber trotz dieſer Ausdehnung der obrigkeitlichen Strafgewalt auf Glaubensſachen hatte der franzöſiſche Proteſtantismus einen republikaniſchen Zug. Schon der Gegenſatz gegen die ariſtokratiſche Hierarchie der alten Kirche, die eigene Gemeindeverfaſſung der Reformierten, das Bundesverhältnis der einzelnen proteſtantiſchen Kirchen untereinander und die engen Beziehungen zu Genf erzeugten Auflehnung gegen die monarchiſche Staatsordnung, und dazu kam noch die wohlbegründete religiöſe Überzeugung, die den einzelnen Chriſten in ein unmittelbares Verhältnis zu Gott ſtellte und ihn rechtfertigen konnte, wenn er einer glaubensfeindlichen und verſtockten Obrigkeit den Gehorſam weigerte oder gar bewaffneten Widerſtand leiſtete. Einige Jahre nach der Bartholomäusnacht trat ſogar die von dem „galliſchen Brutus“ (Bruto Celta auctore) verfaßte „Rache an den Tyrannen“ (Vindiciae contra tyrannos, 1579) ans Licht, worin auf Grund der Heiligen Schrift der Aufſtand gegen die Obrigkeit und ihre Vernichtung gerechtfertigt wurde. Dieſe radikale Flugſchrift, deren Verfaſſer mit ſeinem wahren Namen Hubert Languet (1518—81) hieß, iſt vielleicht nicht unbeeinflußt geweſen von François Hotmans (1524—90) „Franco-gallia“ (1574), einem erſt lateiniſch, dann auch franzöſiſch erſchienenen Verſuch, auf geſchichtlicher Grundlage die Rechte des Volkes gegen die Anſprüche der unumſchränkten Königsherrſchaft zu erweiſen. Das Werk, das mehr war als eine bloß aus den Parteikämpfen der Zeit hervorgegangene Flugſchrift, wurde von den Anhängern der unumſchränkten Monarchie heftig bekämpft, auch erhielt der Abſolutismus in dem „Staat“ (La République, 1578) des Rechtsgelehrten Jean Bodin (1530—96) bald ſeine theoretiſche und geſchichtliche Begründung.

Bodin ſieht in der väterlichen Gewalt das Vorbild der ſtaatlichen. Von Vorſtellungen des römiſchen Familienrechtes beherrſcht, neigt er dazu, dem Herrſcher im Staate eine faſt uneingeſchränkte Gewalt einzuräumen. Er läßt nur drei Staatsformen gelten: Monarchie, Volksherrſchaft und Ariſtokratie; von einer gemiſchten Staatsform will er nichts wiſſen, denn eine beſchränkte Gewalt wäre nicht ſouverän. Die Parlamente und Landſtände können alſo ihre Anſichten kundgeben, nicht aber den Herrſcher zur Berückſichtigung ihres Willens verpflichten. Die Verfolgung wegen religiöſer Meinungen wird, weil ſie nach Bodins Auffaſſung zum Atheismus führt, verworfen.

Bodins „Staat“, klar und bündig, aber ohne Ordnung, wie es der Brauch der Zeit war, geſchrieben, war lange das Handbuch für die Anhänger der unumſchränkten Königsmacht.

Kein Werk franzöſiſcher Zunge aus dieſer Zeit hat aber bei allen Parteien dauernder Einfluß und Wertſchätzung behauptet und als eine Art Laienbrevier den Sieg über die Vergänglichkeit der ſprachlichen Form davongetragen als die unter dem Titel „Verſuche“ (Essais, 1580 und 1588) veröffentlichten drei Bücher „Selbſtbekenntniſſe und Betrachtungen“ von Michel de Montaigne (1533—92; ſ. die Abbildung, S. 339). Wie die „Kommentare“ Montlucs und die Abhandlungen La Noues, ſo können auch die „Verſuche“ Montaignes Denkwürdigkeiten genannt werden, freilich nicht als Aufzeichnungen eines an den kriegeriſchen und politiſchen Bewegungen ſeiner Zeit teilnehmenden Mannes, ſondern als Niederſchrift ſelbſteigener Erfahrungen inneren Lebens, das, genährt durch Lektüre und Betrachtung, von thätigem Eingreifen in die Wirren der Zeit und von aller Parteinahme ferngeblieben iſt. Das Zuſammenprallen der einander bekämpfenden religiöſen Überzeugungen ſowie der philoſophiſchen und politiſchen Anſichten, die Kriege der Parteien und Bürger, in denen die Begriffe von Recht und Unrecht, gut und böſe, wahr und unwahr ſich verwirrten, alles das erzeugte in manchen Naturen eine Stimmung, die dieſe Männer dem Widerſtreit dadurch entfliehen ließ, daß ſie ſich den Frieden ihres Daſeins, die Unabhängigkeit ihres Urteils und die Freiheit ihres Handelns zu gewährleiſten ſuchten durch Ablehnung jeglicher Parteinahme. Die Meinung, daß der Menſch ebenſowenig in Dingen, die innerhalb des Faſſungsbereiches des Verſtandes liegen, wie in Dingen, die über ihn hinausgehen, zur unumſtößlichen Sicherheit der Überzeugung gelangen könne, iſt es, was man den Skeptizismus Montaignes genannt und als den bezeichnendſten Zug ſeiner vielgeleſenen „Essais“ betrachtet hat. Die bekannten Worte Pascals über ihn: „Da er nicht ſagen wollte ‚ich weiß nicht‘, ſagt er, ‚was weiß ich?‘ und macht ſo den Zweifel zu ſeinem Wahlſpruch“, ſind oft wiederholt worden, wenn es galt, in kurzen Worten Geiſt und Inhalt des Montaigneſchen Werkes zu bezeichnen. Aber ſie übertreiben, Montaignes Zweifel iſt viel mehr ein praktiſcher als ein philoſophiſcher Grundſatz, er iſt eine durch Charakteranlage, Lebenserfahrung und Selbſtbeobachtung genährte ſcheinbare Unentſchiedenheit, die den Denker aus der Betrachtung der Geſchichte und aus eigenen Beobachtungen den für ihn zwingenden Schluß ziehen läßt, daß man den „Standpunkt“ des anderen gelten laſſen müſſe.



Michel de Montaigne. Nach einer Radierung von Auguſtin de St.-Aubin (1736–1807), in der Nationalbibliothek zu Paris. Das Originalgemälde (16. Jahrh.), nach dem die Radierung hergeſtellt worden iſt, befindet ſich auf Schloß Montaigne. Vgl. Text, S. 338.

Michel nannte ſich nach ſeinem Geburtsort Montaigne unfern der Dordogne, einem Edelſitz, den ſein Urgroßvater Ramon Eyquem, ein reicher „Kaufmann und Bürger zu Bordeaux“, 1477 erworben hatte. Von ſeinem Vater Pierre Eyquem wurde der Knabe in zartem Alter „zur Erziehung auf ein armes Dorf“ gethan, „um an die gewöhnlichſte und einfachſte Lebensweiſe gewöhnt zu werden“. Später lernte er bei ſeinem deutſchen Lehrer ſo geläufig lateiniſch reden, daß er, als er aufs Kolleg Guyenne in Bordeaux kam, allgemeines Erſtaunen erregte. Auch hier ſetzte er vornehmlich ſeine Studien in römiſcher Sprache, Litteratur und Geſchichte fort. Nachdem er in Bordeaux und Toulouſe die Rechte ſtudiert hatte, wurde er, um als jüngerer Sohn ſtandesgemäß verſorgt zu werden, Rat in dem Steuerhof (Cour des aides) von Périgueux, der bald darauf mit dem Parlament von Guyenne vereinigt wurde. Damals ſchloß er mit ſeinem Amtsgenoſſen Eſtienne de la Boëtie (vgl. S. 337) einen innigen Freundſchaftsbund. Er bewahrte Boëtie auch nach deſſen frühem Tode (18. Auguſt 1563) ſein lebenlang die innigſte Liebe und Verehrung. Im Jahre 1565 nahm Montaigne ſich eine Frau, Françoiſe de la Chaſſaigne, die Tochter eines Amtsbruders im Parlament von Guyenne. Der Tod ſeines älteren Bruders und ſeines Vaters (1568) machte ihn zum Haupt ſeines Hauſes, und gern gab er deshalb ſeine Stellung auf (1570). Sein Vater hatte einſt von einem Freunde des Raimond Sebonde „Natürliche Theologie“ (Theologia naturalis) bekommen und ſolche Freude an dem Werke gehabt, daß er ſeinen Sohn verpflichtete, es ins Franzöſiſche zu übertragen; in dieſem erſten Werke, womit er vor die Öffentlichkeit trat (Theologie naturelle, 1569), handelte es ſich darum, durch menſchliche und natürliche Beweisgründe den chriſtlichen Glauben gegen die Gottesleugner zu rechtfertigen. Montaigne ſelbſt hat ſpäter Sebonde gegen den Vorwurf verteidigt, daß es dem Glauben Gefahr bringe, wenn man ihn durch menſchliche Gründe ſtützen wollte, und dieſe Apologie nimmt einen großen Raum in ſeinen „Essais“ ein. Von ſeinem Freunde La Boëtie veröffentlichte er den litterariſchen Nachlaß; nur die Abhandlung über die freiwillige Dienſtbarkeit (vgl. S. 337) hielt er vorläufig vorſichtig zurück.

Jetzt, nachdem die Pflichten der Pietät erfüllt waren, zog Montaigne ſich in ſein Haus zurück, um hier ganz nach ſeinen Neigungen zu leben. Die lateiniſche Inſchrift, die er damals in ſeinem Studierzimmer anbrachte, ſpricht ſeine Stimmung aus: „Im Jahre des Herrn 1571, im Alter von 38 Jahren, am 28. Februar, ſeinem Geburtstage, hat Michel de Montaigne, ſeit langem der Dienſtbarkeit des Parlamentshofes und der öffentlichen Ämter überdrüſſig, da er ſich noch friſch und geſund fühlte, ſich zurückgezogen, um auf dem Schoße der gelehrten Jungfrauen (d. h. der Wiſſenſchaften) auszuruhen, in Stille und Sicherheit. Er wird hier die Jahre, die ihm noch bleiben, durchlaufen und hofft, daß das Geſchick ihm geſtatten wird, dieſe Wohnſtätte, die geliebte Zuflucht ſeines Vaters, zu vollenden; er weiht ſie ſeiner Freiheit, ſeiner Ruhe und ſeiner Muſe.“ In dieſer Zurückgezogenheit ſind 1571—80 die „Essais“ entſtanden. In Montaignes Bibliothek hatten die Lateiner den Vorzug, ſeine Lieblinge Seneca, Lucrez und die Hiſtoriker; von den Griechen las er beſonders Plutarch, Xenophon, die Blumenleſe des Stobäus und die Lebensbeſchreibungen des Diogenes Laertius. Auch die italieniſchen Briefſammlungen und Geſchichtſchreiber gehörten zu ſeiner Lieblingslektüre. Die „Essais“ nun haben ihren Urſprung in ſeiner Bibliothek: die Keime des Werkes liegen in den Randbemerkungen und Schlußbetrachtungen, mit denen er ſeine liebſten Bücher verſah, indem er die aus ihnen geſchöpften Lehren und Thatſachen mit eigenen Beobachtungen und Erfahrungen verband. Die erſte Anregung gab ihm jedesmal ein entlehnter Gedanke, dem ſich eine zweite und dritte Entlehnung anſchloß, dann aber hatte er keinen „andern Rottenführer, um ſeine Stücke zu ordnen, als den Zufall: wie meine Träumereien ſich mir darbieten, häufe ich ſie an, bald drängen ſie ſich in Menge heran, bald kommen ſie langſam hintereinander hergetrödelt; ich nehme vom Zufall das erſte beſte Argument, ſie ſind mir alle gleich gut, und ich halte es nie für unwert, ſie vollſtändig zu erſchöpfen“. Bei dieſem Verfahren konnte Montaigne nicht die Abſicht haben, ein methodiſch durchgeführtes Werk praktiſcher Lebensweisheit zu ſchreiben: er wünſchte nur vorzutragen, was er aus Büchern an Thatſachen und treffenden Bemerkungen, durch eigene Erfahrung und eigenes Nachdenken über die Menſchen und menſchliche Verhältniſſe an Beobachtungen ſich zu eigen gemacht hatte. Den fremden Erwerb wandelte er auf dieſe Weiſe in eigenen Beſitz um und ſchuf ein perſönliches Werk, eine Beichte, worin er ſich ſelber darſtellt, wenn er den Menſchen ſchildert. Weil er das that, hätte er für ſeine Betrachtungen die Briefform wählen können; Spuren davon ſind auch vorhanden, aber er entſchied ſich ſchließlich für die Überſchrift „Verſuche“ (Essais), die zu weiter nichts verpflichtete.

Montaigne nennt ſich ſelbſt öfters den einzigen Gegenſtand ſeines Buches; das darf jedenfalls für einige höchſt perſönliche Bekenntniſſe gelten, aber der eigentliche Gegenſtand iſt der Menſch in der Verſchiedenheit und Verſchiedenartigkeit ſeiner Daſeinsbedingungen und natürlichen Anlagen. Die erſten Eſſais ſind unſelbſtändig und unbeſtimmt gehaltene Erläuterungen über irgend einen Satz oder ein geſchichtlich überliefertes Ereignis. Im weiteren Fortgang aber verbindet ſich die Bücherweisheit immer mehr mit eigener Erfahrung und Selbſtbeobachtung, ſo daß den unzähligen Einzelzügen und Betrachtungen, die von den Kapitelüberſchriften nur locker zuſammengehalten werden, von der „Philoſophie“ Montaignes eine Art Einheit verliehen wird. Dieſe „Philoſophie“ läßt ſich aus dem bunten Durcheinander der moraliſchen und geſchichtlichen Thatſachen entwickeln, und es zeigt ſich da vor allem, daß er die „metaphyſiſchen“ Wahrheiten von ſeinen Betrachtungen ausſchließt, denn ihre Erklärung muß man von einer höheren Autorität erbitten, „nicht von der ſtoiſchen Tugend, ſondern vom chriſtlichen Glauben“. So iſt der „metaphyſiſche Zweifel“ für ihn von keiner Bedeutung: ſeine Widerlegung iſt Sache des Glaubens. Montaigne hält Freundſchaft mit der Kirche, beobachtet die beſtehenden Gebräuche, und nachdem er ſich in katholiſcher Rechtgläubigkeit beruhigt hat, ſchadet ihm der Zweifel an der Fähigkeit der menſchlichen Vernunft, ſpekulative Wahrheiten zu erkennen, weiter nichts. Montaignes Skeptizismus äußert ſich in den Fragen praktiſcher Lebensweisheit, und er ſtammt aus der heidniſchen Philoſophie, vor allem aus Epiktet und Sextus Empiricus. „Die Menſchen werden mehr gequält durch die Meinungen, die ſie von den Dingen haben, als von den Dingen ſelbſt“, wiederholt Montaigne nach Epiktet; es „gibt keine Anſicht, der man nicht das Gegenteil gegenüberſtellen könnte“, ſagt er nach Sextus Empiricus. So viele „Philoſophien“ und Meinungen, ſo viele Streitigkeiten der Theologen, ſolch blutige Barbarei der politiſchen und religiöſen Kämpfe laſſen die wißbegierig forſchende Seele nur dann Ruhe und Gleichgewicht finden, wenn ſie ſich der entſchiedenen Parteinahme enthält und ſich ihrer Unfähigkeit bewußt wird, allgemeingültige Entſcheidungen zu treffen. Solch ein Zweifel iſt kein ſchmerzhafter Zuſtand, ſondern eine beruhigende Erkenntnis und die beſcheidene Ergebung in die Grundbedingungen des menſchlichen Daſeins: Montaignes Skeptizismus iſt der des geſunden Menſchenverſtandes, der zur Mäßigung und Duldſamkeit führt.

In einem Zeitalter, wo religiöſe und politiſche Verfolgungsſucht die Parteien zu Handlungen hinriß, die das Vaterland an den Rand des Abgrundes brachten, erhielt dieſe Lehre der Mäßigung und Duldſamkeit ihre höchſte Berechtigung. Wenn aber Montaigne guter Royaliſt und Katholik iſt, weil im praktiſchen Leben die Gewohnheit (coutume) Lehrerin (maistresse d'escole) iſt, ſo verhält er ſich theoretiſch als Republikaner und als Deiſt, der Gott als eine Macht anerkennt, die „freundlich die Ehrerweiſung und Ehrfurchtsbezeigung entgegennimmt, in welcher Geſtalt und Weiſe dies auch geſchehen möge“. Seine „Philoſophie“ ruht nicht auf der Grundlage eines chriſtlichen Bekenntniſſes: ſoweit die eigene Lebenserfahrung in Betracht kommt, iſt ſeine Weisheit die des natürlichen Menſchen, ſoweit ſie auf litterariſchem Wege erworben iſt, die des Altertums.

Montaignes Moral will den natürlichen Anlagen und Trieben ihr Recht werden laſſen. Die Tugend iſt von gefälligem und heiterem Weſen. Hierauf ſoll auch die Erziehung Rückſicht nehmen. Denn dieſe Lebensweisheit, die das Naturgemäßleben als ihr höchſtes Ziel hinſtellt, führt nicht zur ſittlichen Gleichgültigkeit; ſie muß erzieheriſch auf dies Ziel hinwirken; daher iſt die erſte Vorſchrift für den Erzieher, Lügen und Eigenſinn auszutreiben und den Willen auszubilden. Im ganzen ſind Montaignes ſittliche Anſchauungen ein gemilderter Stoizismus, dem die Übung der Tugend zugleich Freude und Genuß iſt. Die natürliche Vorausſetzung hiervon iſt der Widerſpruch gegen die asketiſche Auffaſſung, daß die Ertötung der Triebe ein Verdienſt ſei. Montaignes Sittenlehre hat demnach heidniſche Färbung. Das Chriſtentum ſtellt die Enthaltſamkeit als Tugend hin, die heidniſche Sittenlehre die Mäßigung. Die Autoritäten für dieſe

Anſchauungen, die Thatſachen praktiſcher Erfahrung für die Beiſpiele gewährten die alten Philoſophen und Hiſtoriker.

Die grundſätzliche Aufrichtigkeit und Natürlichkeit Montaignes macht auch ſeine Darſtellung ungezwungen und kunſtlos. Oft unterbricht er ſich ſelbſt wie im vertraulichen Geſpräch, er verliert den Faden, braucht die Worte, wie ſie ihm einfallen, ſcheut Provinzialismen nicht, verfügt aber über einen großen Wortvorrat. Im erſten Druck ſeiner „Essais“ (1580) trug er geradezu Geringſchätzung für Stil und Kompoſition zur Schau. Später, nach ſeinem großen Erfolg, fühlt er ſich mehr als Schriftſteller: er wird vorſichtiger, bedachtſamer und meidet die Gasconismen, aber der Reiz einer durchaus perſönlichen, ungezwungenen und nuancenreichen Sprache bleibt auch jetzt beſtehen. Seine Philoſophie iſt nicht neu, ſeine eigene Erfahrung reicht nicht weit, ſeine Beobachtungen tauchen nicht in die Tiefe, aber das Ganze iſt durch die perſönliche Eigenart ſeiner Darſtellung ein ſo originelles Werk geworden, wie es überhaupt bei einem Autor möglich war, der ſich lieber führen läßt, als daß er ſelbſt Führer iſt, der ſich lieber auf andere ſtützt, als daß er uns ſeine Autorität aufdrängen möchte. Die „Essais“ haben unter allen litterariſchen Werken jener Zeit am umfaſſendſten als praktiſches Lebensideal verwirklicht, was wir als den köſtlichſten Erwerb der durch das Altertum erneuerten Bildung der Renaiſſance rühmen möchten: die Humanität, jene Geſinnung, die den Menſchen als Menſchen gelten läßt.

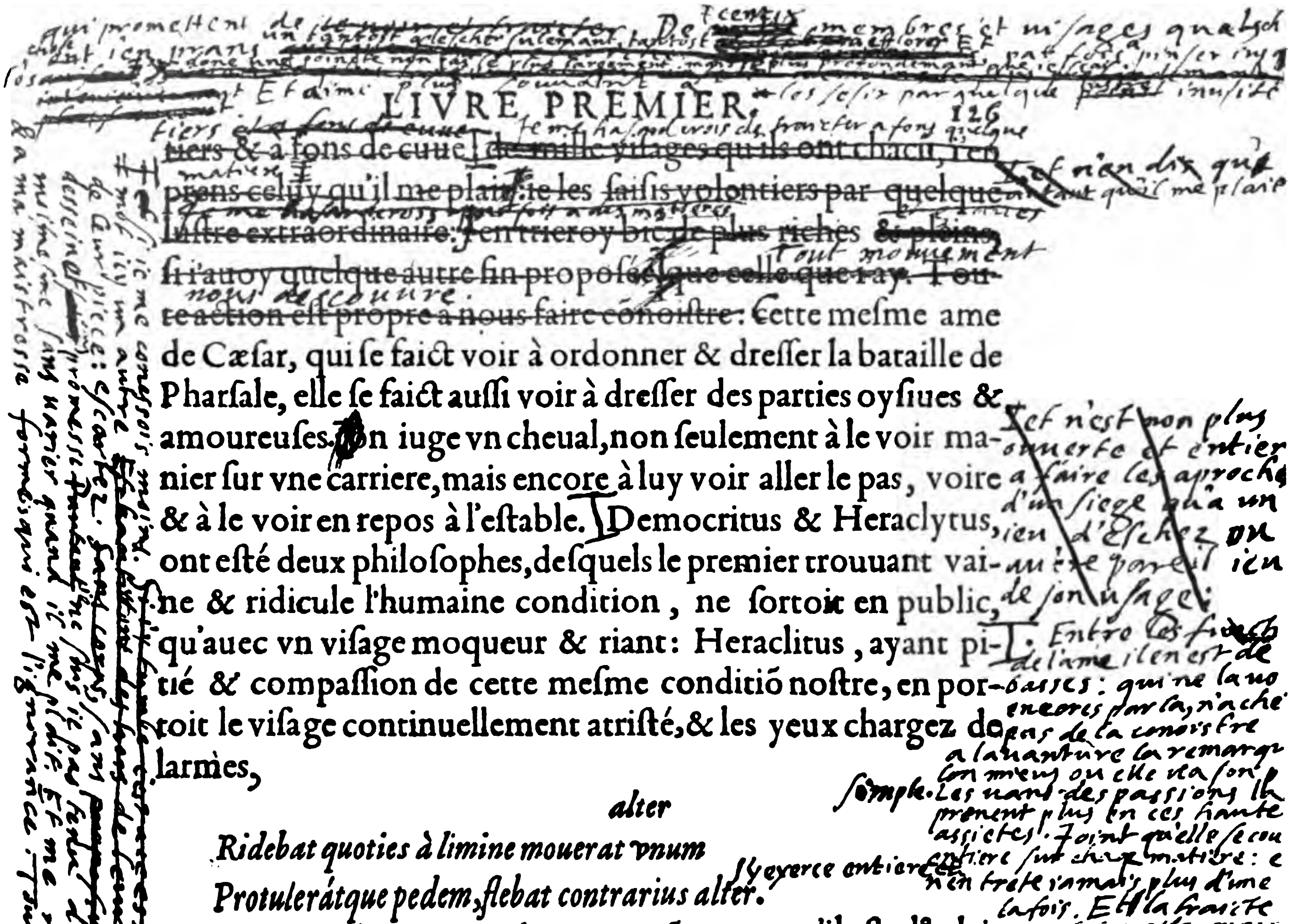
Montaigne ging gleich nach der Veröffentlichung ſeines Buches auf Reiſen, die ihn bis nach Rom führten. Dort erreichte ihn die Nachricht, daß er zum Maire von Bordeaux gewählt worden ſei, und der Wunſch Heinrichs III. beſtimmte Montaigne zur Annahme des Amtes. Nach zwei Jahren wurde er zum zweiten Male zum Maire gewählt, und erſt im Juli 1585 wurde er wieder frei, ſo daß er ſich mit der Fortſetzung ſeiner „Essais“ beſchäftigen, die vorhandenen zwei Bücher ſtark vermehren und einen neuen, dritten Teil hinzufügen konnte. Als er ſich 1588 nach Paris begab, um den Druck der neuen Ausgabe vorzubereiten, waren dort die ſchlimmſten Zeiten der Ligue angebrochen: er ſelbſt kam als Gefangener der Aufſtändiſchen auf einige Stunden in die Baſtille. Nach dem Tage der Barrikaden folgte er dem Hofe nach Blois und traf hier Freunde wie de Thou und Eſtienne Paſquier. Aber es war keine Zeit für gelehrte Unterhaltungen, Ereigniſſe von folgenſchwerer Bedeutung für Frankreichs Geſchicke drängten ſich: die Ermordung der Guiſen und Heinrichs III. eröffnete die Ausſicht, daß mit Heinrich von Navarra ein beſonnener und thatkräftiger Fürſt Herrſcher Frankreichs werden ſollte. Montaigne begrüßte, wie alle Männer von Mäßigung und wahrer Vaterlandsliebe, Heinrich IV. als den Erlöſer aus Not und Elend, aber er lehnte es ab, in den Dienſt des Königs zu treten, und zog ſich in ſeine Einſamkeit zurück, um hier bei ſeinen Studien und Betrachtungen Troſt und Beruhigung gegen die Leiden zu finden, womit ihn die „Freigebigkeit der Jahre“ bedachte. Noch einmal nahm er ſein Werk vor, bedeckte den Rand des Buches mit Zuſätzen, arbeitete einzelne Stellen um und fügte neue Beobachtungen hinzu. Aber der Tod überraſchte ihn, ehe er ſein Werk ausgeführt hatte, am 13. September 1592.

Montaigne hat ein gegenwärtig auf der Bibliothek zu Bordeaux befindliches Exemplar der Ausgabe ſeiner „Essais“ von 1588 mit Randnoten bedeckt und eine ganze Anzahl von beſchriebenen Blättern hinterlaſſen, die nicht mehr vorhanden ſind. Dies war die Grundlage für eine neue Ausgabe des Werkes (1595), die Marie de Gournay, die begeiſterte Schülerin des Verfaſſers, beſorgte. Aus dem Exemplar in Bordeaux (ſ. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus Montaignes ‚Essais‘“) iſt deutlich zu erkennen, wie ſorgfältig er den Text vorbereitete;

Übertragung des umſtehenden Textes.

[en](tiers *et* à fons de cuue *(et n'en dis que tant qu'il me plait)* de mille visages qu'ils ont chacu*n*, i'en prens celuy qu'il me plait: ie les saisis volontiers par quelque lustre extraordinaire; i'en trieroy bie*n* de plus riches *et* pleins, si i'auoy quelque autre fin proposée que celle que i'ay. Toute action est propre à nous faire co*n*noistre.) *qui promettent de (le uoir et traicter). De cent membres et uisages qu'a (les choses) chaque chose (ont) i'en prans un, tantost a lescher sulemant, tantost a efflorer. Et parfois a pinser jusqu'a l'os: i'y done une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondemant que ie scais. Et aime plus souuant a les sesir par quelque (poinct) lustre inusite. Je me hasarderois de traicter a fons quelque matiere, si ie me conessois moins, (si i'y tumbe c'est accessoiremant. En) Semant icy un mot, icy un autre (eschantillons des hors de leur theme e) eschantillons despris de leur piece: escartez. (sans corps), sans (proposition, ie n'en suis pas le me), dessein et sans promesse. (Partant) ie ne suis ie pas tenu d'en faire bon. Ny de m'y tenir moi mesme sans uarier quand il me plait. Et me randre au double et incertitude et a ma maistresse forme, qui est l'ignorance. Tout mouuemant nous descouure. Tout mouuement nous descouure.* Cette mesme ame de Cæsar, qui se faict voir à ordonner *et* dresser la bataille de Pharsale, elle se faict aussi voir à dresser des parties oysiues *et* amoureuses. *(Et n'est non plus ouuerte et entier a faire les aproches d'un siege qu'a un ieu d'eschez ou autre pareil ieu de son usage.)* On iuge vn cheual, non seulement à le voir manier sur vne carriere, mais encore à luy voir aller le pas, voire *et* à le voir en repos à l'estable. *Entre les functions de l'ame, il en est de basses, qui ne la uo[id] encores par la, n'ache[ve] pas de la conoistre, a l'auanture la remarqu[e] l'on mieux ou elle ua son p[as] simple. Les uans des passions la prenent plus en ces haute[s] assietes. Joint qu'elle se cou[che] entiere sur chaque matiere et s'y exerce entiere et n'en trete iamais plus d'une [a] la fois. Et la traicte non selon elle, mais selon soy. Les choses pour elles ont peut es[tre] leurs pois et mesures [et] conditions, mais au dedans en nous, elle leur taille come elle l'entant. La mort es[t] effroiable a Ciceron, desirable a Caton, indifferante a Socra[tes]. La sante, la consciance, l'authorité, la scianc[e], la richesse, la beaute et leurs contreres se despouillent à l'entre[e], et recoiuent de l'ame nouuelle uesture et [de] la teinture qu'il luy (brune, uerte, clere, obscure, aigre, douce, profonde, superficielle) plait: brune, uerte, clere, obscure, aigre, douce, profonde, superficielle, et qu'il plait a chacune d'elles; car elles n'ont pas verifie en commun*

[ich ſehe nicht] (vollſtändig und bis auf den Grund des Faſſes die tauſend Geſichter, die jeder Gegenſtand hat; ich ergreife davon, was mir behagt, ich greife die [Gegenſtände] gern von einer beſonders glanzvollen Seite an; ich würde mir wohl das Reichſte und Gehaltvollſte ausleſen, wenn ich mir einen anderen Endzweck vorgenommen hätte als den, den ich jetzt habe. Jede Thätigkeit iſt geeignet, uns Kenntnis von uns zu verſchaffen.) [Ich ſehe von keiner Sache das Ganze; ſo geht es denen nicht], die verheißen (es uns zu zeigen). Von hundert Gliedern und Angeſichtern, die eine jede Sache hat, nehme ich eins, oft um nur daran zu lecken, oft um ſie nur zu ſtreifen, bisweilen aber, um ſie bis auf den Knochen zu faſſen; dann mache ich mich daran, nicht möglichſt breit, ſondern ſo tief, wie ich kann. Und am häufigſten faſſe ich die Sachen gern an irgend einer ungewöhnlich glänzenden Seite an. Ich würde es wagen, einen Gegenſtand gründlich zu behandeln, wenn ich mich weniger kennen würde(; wenn ich auf ihn falle, geſchieht es ganz beiläufig). Indem ich hier ein Wort und dort ein Wort ſäe, (Proben außerhalb ihres eigentlichen Themas), Proben, von ihrem Hauptſtück abgetrennt, (ohne Körper), ohne (Zweck), Abſicht und ohne Verheißung, (deshalb) bin ich nicht verpflichtet, daraus etwas Vollſtändiges zu machen. Auch brauche ich mich ſelbſt nicht daran zu halten, ohne zu ändern, wenn es mir behagt, und mich dem Zweifel zu ergeben und der Ungewißheit und meiner Hauptverfaſſung, die eben das Nichtwiſſen iſt. Jede Bewegung, die wir machen, deckt uns auf. Dieſelbe Seele Cäſars, die ſich zeigt, wenn er die Anordnungen für die Schlacht von Pharſalus trifft, offenbart ſich ebenfalls, wenn er Unternehmungen müßiger Stunden und der Verliebtheit vorbereitet. (Und ſie zeigt ſich nicht offener und vollſtändiger bei den Vorbereitungen zu einer Belagerung als bei einem Schachſpiel oder einem ähnlichen gebräuchlichen Spiele.) Man beurteilt ein Pferd nicht nur, indem man es rennen ſieht, ſondern auch, wenn man's im Schritt gehen ſieht, ja ſelbſt, wenn es ruhig im Stalle ſteht. Unter den Bethätigungen der Seele gibt es niedere, und wer ſie nicht bei dieſen beobachtet, lernt ſie nicht vollſtändig kennen; vielleicht erkennt man ſie am beſten, wenn ſie ihren einfachen Schritt geht. Die Stürme der Leidenſchaften faſſen ſie mehr in den höheren Lagen. Dazu kommt, daß ſie ſich ganz auf jeden Gegenſtand legt und ſich ganz darin bethätigt und ſich niemals mit mehr als einer Sache auf einmal beſchäftigt. Und ſie richtet ſich in ihrer Behandlung nicht nach jener, ſondern nach ſich. Die Dinge an und für ſich haben vielleicht ihr eigenes Gewicht, ihre eigenen Maße und Bedingungen, aber in ihrem Innern, in uns gibt ſie ihnen den Zuſchnitt nach ihrer Auffaſſung. Der Tod iſt ſchrecklich für Cicero, wünſchenswert für Cato, gleichgültig für Sokrates.



Des ~~[illegible]~~ cent membres et visages qu'a chasque chose, i'en prens un ~~tantost a lescher seulemant, tantost~~ ~~[illegible]~~ a effleurer. Et par fois a pinser iusqu'a l'os. ~~I'y done une pointe non pas le plus largement, mais le plus profondemant que ie sçay.~~ ~~[illegible]~~ Et aime plus souvant a les seisir par quelque ~~[illegible]~~ inusité

LIVRE PREMIER. 126

Ie me hasarderois de traiter a fons quelque matiere

fiers ~~et a fons de cuue~~

~~tiers & à fons de cuue. De mille viſages qu'ils ont chacu, i'en prens celuy qu'il me plaiſt: ie les ſaiſis volontiers par quelque luſtre extraordinaire. I'en trieroy bie de plus riches & pleins, ſi i'auoy quelque autre fin propoſée que celle que i'ay. Tou te action eſt propre à nous faire cōnoiſtre:~~ Tout mouuement nous descouure. Cette meſme ame de Cæſar, qui ſe faict voir à ordonner & dreſſer la bataille de Pharſale, elle ſe faict auſſi voir à dreſſer des parties oyſiues & amoureuſes. On iuge vn cheual, non ſeulement à le voir manier ſur vne carriere, mais encore à luy voir aller le pas, voire & à le voir en repos à l'eſtable. Democritus & Heraclytus, ont eſté deux philoſophes, deſquels le premier trouuant vaine & ridicule l'humaine condition, ne ſortoit en public, qu'auec vn viſage moqueur & riant: Heraclitus, ayant pitié & compaſſion de cette meſme conditiō noſtre, en portoit le viſage continuellement atriſté, & les yeux chargez de larmes,

alter

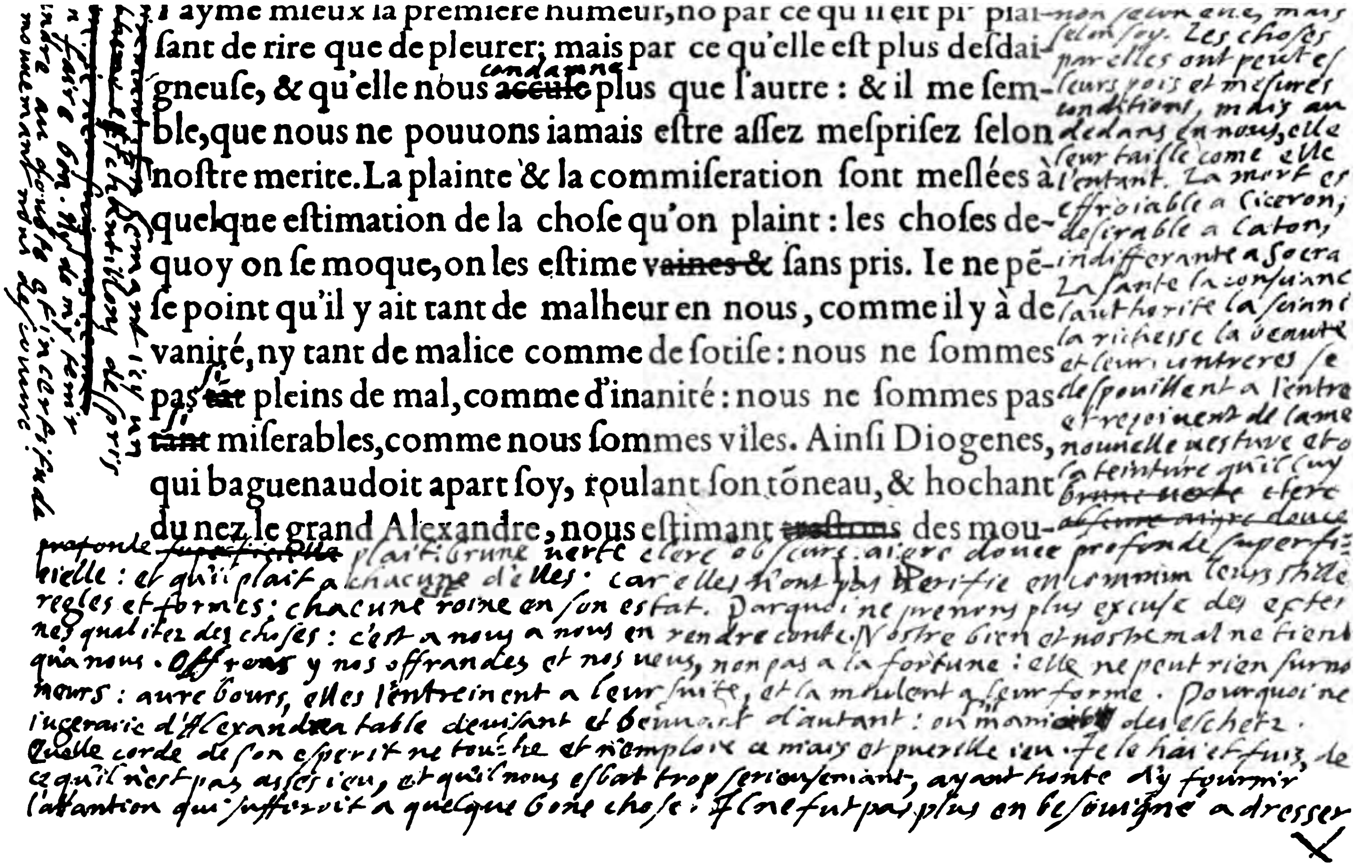
Ridebat quoties à limine mouerat vnum

Protulerátque pedem, flebat contrarius alter.

~~Et n'est non plus ouverte et entiere a faire les approches d'un siege qu'a un ieu d'eschez ou autre pareil de son usage:~~ ou ieu

Entre les functions de l'ame il en est de basses: qui ne la voit encores par la, n'acheve pas de la conoistre. A l'avanture la remarque on mieus ou elle va son pas simple. Les vans des passions la prenent plus en ces hautes assietes. Ioint qu'elle se couche entiere sur chasque matiere: et s'y exerce entiere et n'en trete iamais plus d'une a la fois. Et la traicte

si ie me conessois moins. ~~Si i'y [illegible]~~ Semant icy un mot icy un autre ~~Eschantillons des leçons de~~ despris de leur piece: escartez. ~~Sans corps~~, sans ~~[illegible]~~ dessein et sans promesse ~~Pendant~~ ne suis ie pas tenu d ~~[illegible]~~ mesme sans varier quand il me plaist. Et me ~~[illegible]~~ & a ma maistresse forme qui est l'ignorance. Tou



I'ayme mieux la premiere humeur, no par ce qu'il est pl plai-
sant de rire que de pleurer; mais par ce qu'elle est plus desdai-
gneuse, & qu'elle nous ~~accuse~~ condamne plus que l'autre : & il me sem-
ble, que nous ne pouuons iamais estre assez mesprisez selon
nostre merite. La plainte & la commiseration sont meslées à
quelque estimation de la chose qu'on plaint : les choses de-
quoy on se moque, on les estime ~~vaines &~~ sans pris. Ie ne pē-
se point qu'il y ait tant de malheur en nous, comme il y à de
vanité, ny tant de malice comme de sotise : nous ne sommes
pas ~~tāt~~ si pleins de mal, comme d'inanité : nous ne sommes pas
~~tant~~ si miserables, comme nous sommes viles. Ainsi Diogenes,
qui baguenaudoit apart soy, roulant son tõneau, & hochant
du nez le grand Alexandre, nous estimant ~~mousches~~ des mou-

non seulemant, mais selon soy. Les choses par elles ont peut estre leurs pois et mesures et conditions, mais au dedans en nous, elle leur taille come elle l'entant. La mort est effroiable a Ciceron, desirable a Caton, indifferante a Socrates. La santé la consciance l'authorité la sciance la richesse la beauté et leurs contreres se despouillent a l'entrée et reçoivent de l'ame nouvelle vesture et de la teinture qu'il luy plait: ~~brune verte~~ clere ~~obscure aigre douce~~ profonde ~~superficielle~~ plait: brune verte clere obscure aigre douce profonde superficielle : et qu'il plait a chacune d'elles. Car elles n'ont pas verifié en commun leurs stiles regles et formes: chacune roine en son estat. Parquoi ne prenons plus excuse des externes qualitez des choses : c'est a nous a nous en rendre conte. Nostre bien et nostre mal ne tient qu'a nous. Offrons y nos offrandes et nos veus, non pas a la fortune : elle ne peut rien sur nos meurs : au rebours, elles l'entreinent a leur suite, et la moulent a leur forme. Pourquoi ne iugerai-ie d'Alexandre a table devisant et beuvant d'autant : ou s'il manioit des eschetz. Quelle corde de son esprit ne touche et n'emploie ce niais et puerille ieu. Ie le hai et fuis, de ce qu'il n'est pas asses ieu, et qu'il nous esbat trop serieusemant, ayant honte d'y fournir l'attantion qui suffiroit a quelque bone chose. Il ne fut pas plus embesoigné a dresser

Comant icy un
eschantillon de l'esprit
a faire bon. Ny de my tenir
au doubte et incertitude
mouuemant nous descouure.

Eine Seite aus Montaignes „Essais" (Buch I, Kap. 50; 1588), mit Korrekturen und Zusätzen des Verfassers.

Nach Montaignes Handexemplar, in der Bibliothek zu Bordeaux.

leurs stilles, regles et formes, chacune est roine en son estat. Parquoi ne prenons plus ‚excuse des externes qualitez des choses; c'est a nous a nous en rendre conte. Nostre bien et nostre mal ne tient qu'a nous. Offrons y nos offrandes et nos ueus, non pas a la fortune, elle ne peut rien sur nos mœurs; au rebours, elles l'entreinent a leur suite, et la moulent a leur forme. Pourquoi ne iugeraie d'Alexandre a table deuisant et beuuant d'autant, ou s'il manioit des eschecz. Quelle corde de son esprit ne touche et n'emploie ce niais et puerille ieu. Je le hais et fuis, de ce qu'il n'est pas asses ieu, et qu'il nous esbat trop serieusemant, ayant honte d'y fournir l'attantion qui suffiroit a quelque bone chose. Il ne fut pas plus en besoingné a dresser [. . . .]

Democritus *et* Heraclytus ont esté deux philosophes, desquels le premier trouuant vaine *et* ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public, qu'auec vn visage moqueur *et* riant; Heraclitus, ayant pitié *et* compassion de cette mesme conditio*n* nostre, en portoit le visage continuellement atristé, *et* les yeux chargez de larmes,

alter
Ridebat quoties a limine mouerat vnum
Protuleratque pedem, flebat contrarius alter.[2]

I'ayme mieux la premiere humeur, no*n* par ce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais par ce qu'elle est plus desdaigneuse, *et* qu'elle nous (accuse) *condamne* plus que l'autre; *et* il me semble, que nous ne pouuons iamais estre assez mesprisez selon nostre merite. La plainte *et* la commiseration sont meslées à quelque estimation de la chose qu'on plaint: les choses dequoy on se moque, on les estime (vaines *et*) sans pris. Ie ne pe*n*se point qu'il y ait tant de malheur en nous, comme il y à de vanité, ny tant de malice comme de sotise; nous ne sommes pas (ta*n*t) *si* pleins de mal, comme d'inanité, nous ne sommes pas (tant) *si* miserables, comme nous sommes viles. Ainsi Diogenes, qui baguenaudoit apart soy, roulant son to*n*neau, *et* hochant du nez le grand Alexandre, nous estimant (trestous) des mou[ches . . . .]

Die Geſundheit, das Gewiſſen, das Anſehen, das Wiſſen, der Reichtum, die Schönheit und das Gegenteil davon entkleidet ſich beim Eingang und erhält von der Seele neue Kleidung und Färbung, wie es (braun, grün, hell, dunkel, ſauer, ſüß, tief, oberflächlich) ihr gefällt: braun, grün, hell, dunkel, ſauer, ſüß, tief, oberflächlich, und wie es jeder von ihnen gefällt; denn ſie haben ihren Stil, ihre Regeln und Formen nicht gemeinſam feſtgeſtellt, ſondern jede iſt Königin in ihrem Staate. Deshalb nehmen wir nicht unſere Auffaſſung von den äußeren Eigenſchaften der Dinge her, ſondern machen uns unſere Begriffe von ihnen von uns ſelbſt aus. Unſer Gut und unſer Übel hängt nur von uns ſelbſt ab. Da ſollen wir unſere Gaben und Wünſche anbringen, nicht beim Glück, das über unſeren Charakter nichts vermag; im Gegenteil, er zieht es nach ſich und modelt es nach ſeiner Form. Deshalb möchte ich über Alexander nicht nach ſeiner Unterhaltung bei Tafel oder ſeinem Trinkkomment oder nach ſeinem Schachſpielen urteilen. Welche Saite ſeines Geiſtes berührt und beſchäftigt nicht dieſes alberne und kindiſche Spiel? Ich haſſe und fliehe es, weil es nicht genug Spiel iſt und uns zu ernſthaft unterhält; ich ſchäme mich, darauf meine Aufmerkſamkeit zu ſpannen, die für irgend eine gute Sache ausreichen würde. Er war nicht mehr in Anſpruch genommen, als er [ſeinen ruhmreichen Zug nach Indien] vorbereitete.

Demokritus und Heraclitus ſind zwei Philoſophen geweſen, von denen der erſtere die menſchliche Lage eitel und lächerlich fand und nicht ohne ein ſpöttiſches und lächelndes Geſicht in die Öffentlichkeit ging; Heraclitus, der Mitleid und Erbarmen mit ebenderſelben Lage von uns empfand, hatte deshalb fortwährend ein betrübtes Geſicht und die Augen voll von Thränen:

Kaum hatte der eine den Fuß aus dem Hauſe,
So lacht' er, hingegen der andere weinte.

Ich habe die erſtere Stimmung lieber, nicht deshalb, weil es angenehmer iſt, zu lachen als zu weinen, ſondern weil ſie geringſchätziger iſt, und weil ſie uns mehr (anklagt) verurteilt als die andere; und es ſcheint mir, daß wir uns niemals nach Verdienſt genug mißachten können. Klage und Mitleid vermiſchen ſich mit einiger Achtung für die Sache, die man beklagt; Dinge, über die man ſpottet, hält man für [nichtig und] wertlos. Ich glaube nicht, daß unſer Unglück größer ſei als unſere Eitelkeit, und unſere Schlechtigkeit größer als unſere Dummheit; wir ſind nicht (ſo ſehr) ſo voll von Übel wie von Nichtigkeit, wir ſind nicht (ſo ſehr) ſo elend wie verächtlich. So ſchätzte Diogenes, der auf eigene Rechnung ſeine Späße trieb, ſeine Tonne rollte und den großen Alexander an der Naſe zupfte, uns (alleſamt) für Flie[gen . . . .]

Anmerkungen:

[1] Der Kolumnentitel über der abgebildeten Seite lautet: LIVRE PREMIER (Erſtes Buch).

[2] Citat aus Juvenals Satiren X, 28.

[3] Runde Klammern = Geſtrichenes, Kurſivdruck = Zuſätze und Verbeſſerungen, auch Auflöſung von Abkürzungen, eckige Klammern = Ergänzungen.

er vereinfachte die Rechtſchreibung, verkürzte die Sätze und zeigte überhaupt eine Beſorgtheit um Sprache und Stil, die man ihm nach ſeinen früheren Äußerungen nicht hätte zutrauen ſollen.

In den Zeiten der Ligue hatten zahlloſe Flugſchriften die öffentlichen Angelegenheiten erörtert, ja ſelbſt die ſo fern liegende Form der klaſſiſchen Tragödie war in den Machwerken eines Abel Matthieu und anderer in den Dienſt der Parteien hineingezogen worden. Einen wohlthuenden Gegenſatz zu dieſen leidenſchaftdurchzuckten unlauteren Erzeugniſſen bildet die „Menippiſche Satire“ (Satire Menippée, 1594), eine politiſche Flugſchrift, die, zuerſt im Februar oder März 1594 veröffentlicht, ungemeine Verbreitung gefunden und mächtige Wirkung ausgeübt hat. Der Titel ſoll an die Menippiſchen Satiren der Römers Varro erinnern, die nach dem Cyniker Menippus ſo genannt waren.

Zuerſt erſcheinen zwei Marktſchreier, der eine ein Spanier (der Kardinal von Piacenza), der ſein Allheilmittel (Katholicon) rühmt, der andere ein Lothringer (der Kardinal von Pellevé), auf deſſen Büchſe geſchrieben ſteht: „Feinſter Miſchmaſch, um von den Skrofeln zu heilen“ (Anſpielung auf die angebliche Gabe der franzöſiſchen Könige, Kranke durch bloße Berührung mit ihrer Hand zu heilen). Beider Arznei hat jedoch wenig Abſatz, weil das hauptſächlichſte Ingrediens, das Gold, fehlt. Dann kommt der Aufzug der Ligue zu der vom Reichsverweſer Mayenne berufenen Ständeverſammlung (10. Februar 1593), verfaßt von Pierre Leroy, einem Normannen und Kaplan des Kardinals von Bourbon. Der folgende Abſchnitt enthält die Verhandlungen und Reden der Abgeordneten der Stände. Im Hauſe Jacques Gillots (1560—1619), des „conseiller clerc“ des Pariſer Parlaments, war der Plan zu der Schrift unter den miteinander befreundeten Männern Le Roy, Nicolas Rapin, Paſſerat, Florent Chreſtien und Pierre Pithou entſtanden. Gillot ſelbſt hat die Rede des Legaten Gaëtano verfaßt, die dieſer in einer komiſchen Miſchung von Italieniſch und Lateiniſch vor den Ständen hält. Die erſte Rede, die Mayennes, führt den Nachweis, daß er zum Heile der Kirche das Recht habe, die Gewalt des Staates an ſich zu reißen und dieſem Ehre und Glück Frankreichs zu opfern. Lieber wolle man ſich unter den Trümmern des Königreichs begraben, als durch Gewährung von Frieden und Verſöhnung ſich ſelbſt der Vorteile berauben, die den Machthabern die Fortdauer des Krieges verbürge. Die folgende Rede des Kardinals von Pellevé iſt von einem Hugenotten, Florent Chreſtien (1540—96), verfaßt. Auf das italieniſche und lateiniſche Kauderwelſch des päpſtlichen Legaten und des Kardinals von Pellevé folgen die beiden „Harangues“ (Anſprachen) des Erzbiſchofs von Lyon (Pierre d'Espinac) und des Rektors der Pariſer Univerſität (Roze). Dieſe witzigſten Beſtandteile des parodiſtiſchen Teiles hat Nicolas Rapin (1535 bis 1608) geſchrieben. Mit ungemeiner Geſchicklichkeit und vernichtender Ironie gibt er in der Rede des „Herrn von Lyon“ eine Selbſtſchilderung der Liguiſten, die deren dem Vaterland zum Verderben gereichende Politik bloßſtellen ſoll. Köſtlich rühmt der Erzbiſchof von Lyon es als ein Zeichen göttlicher Gnade, daß in ſeiner Partei alles Lumpengeſindel Aufnahme gefunden und es zu etwas gebracht habe.

Doch nicht allein mit den Waffen des Spottes, der Ironie und der Parodie kämpfen die Verfaſſer der „Menippiſchen Satire“, ſondern auch der aufrichtige Ernſt des Patrioten kommt zu Worte in der Rede, die dem Vertreter des dritten Standes, Monſieur d'Aubray, in den Mund gelegt wird. Hier ſpricht ſich in beredten, von einem gewiſſen Anhauch klaſſiſcher Erinnerungen überzogenen Sätzen die Überzeugung aus, in der ſich nun die beſten Männer des Landes einig wiſſen: daß der König über den politiſchen und religiöſen Parteien ſtehe, und daß die innere Ruhe und Sicherheit des Landes allein durch ein im nationalen Boden feſtwurzelndes Königtum gewährleiſtet werden könne. Der Verfaſſer der Rede des Herrn von Aubray war der angeſehenſte Gelehrte und Juriſt Frankreichs: Pierre Pithou (Pittoeus, 1539—96).

Die letzten beiden wichtigen Erzeugniſſe des vom Altertum befruchteten und geleiteten litterariſchen Geiſtes beſchließen rühmlich die Geſchichte der anheimelnden und markigen franzöſiſchen Proſa des 16. Jahrhunderts. Denn wie der Schloßherr zu Montaigne in ſeinem Turmzimmer aus den Blumen der alten Philoſophie den Honig ſeiner menſchenfreundlichen Laienweisheit ſammelte und miſchte, ſo war ſelbſt während der Not der Bürgerkriege auch die Menippiſche

Satire das Werk gelehrter Humaniſten, der Ausdruck eines politiſchen Bewußtſeins, das ſich emporrankte und ſtützte an dem Studium der alten Geſchichtſchreiber und Publiziſten. Aber als ſich dieſes patriotiſche Staatsbewußtſein in dieſer Satire kräftig als eine neue Macht offenbarte, war es zugleich der unverfälſchte Ausdruck der in der Geſchichte des eigenen Volkes wurzelnden königstreuen Geſinnung des dritten Standes, gleichſam ein litterariſcher Markſtein am Beginn des Welttags der bourboniſchen Monarchie in Frankreich, unter deren Zepter jene Erſcheinung ihre eigenartige nationale Vollendung erhielt, die ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts zuerſt der franzöſiſchen Dichtung als gelehrter Klaſſizismus ihr Gepräge aufgedrückt hat.

2. Die Pleiade.

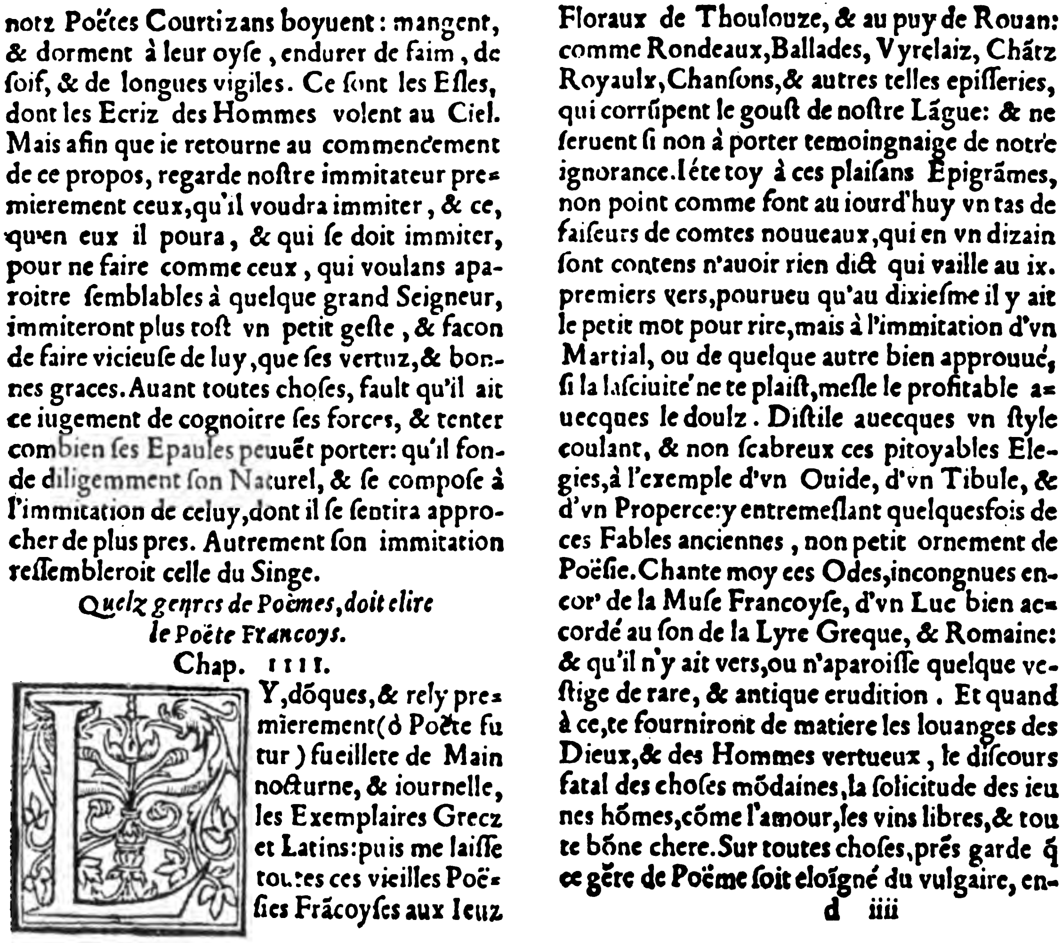
Nach den vorbereitenden Jahren der Bildungserneuerung unter Franz I. traten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die von den Humaniſten geſchulten jungen Dichter, im ſicheren Beſitz der neuen Bildung, vor die Öffentlichkeit: jetzt ſollte ſich die franzöſiſche Dichtung im Geiſte des Altertums erneuern, veredeln und den bewunderten alten Meiſtern ebenbürtig werden. Schon die perſönlichen Verhältniſſe der Führer dieſes altertumsbegeiſterten jungen Dichtergeſchlechtes wieſen ohne weiteres auf den Hof des Königs hin: Pierre de Ronſard, Joachim Du Bellay und Jean Antoine de Baïf, die hervorragendſten unter den Erneuerern der franzöſiſchen Dichtung, waren Edelleute, ihre Eltern und Vorfahren hatten dem Könige bei Hofe und im Felde gedient; Ronſard, das anerkannte Haupt der Schule, „Edelmann aus Vendosme und Fürſt der franzöſiſchen Dichter", war mit Heinrich II. zuſammen aufgewachſen, „und der König unternahm thatſächlich nichts, ſei es Ringkampf, Ballſpiel oder irgend eine andere Übung, ohne daß Ronſard ſich daran beteiligen mußte".

Aber die erſten Unternehmungen zur Erneuerung und Veredelung der franzöſiſchen Dichtung wurden nicht bei Hofe geplant und ausgeführt. Im Kolleg Coqueret zu Paris, das der Helleniſt Jean Daurat (Disnemandy, 1508—88) leitete, hatte zuerſt **Pierre de Ronſard** (1524—85; ſ. die Abbildung, S. 346), der infolge einer Krankheit ſchwerhörig geworden war und den Hofdienſt verließ (1543), mit **Jean Antoine de Baïf** aus Anjou (1532—89) in gemeinſamer Begeiſterung für die klaſſiſchen Studien Freundſchaft geſchloſſen, und **Etienne Jodelle** (1532—72; ſ. die Abbildung, S. 348) und **Remi Belleau** (1528—77) wurden die Studiengenoſſen der beiden Freunde. Im Jahre 1549 machte Ronſard die Bekanntſchaft von **Joachim Du Bellay** aus Anjou (1525—60; ſ. die Abbildung, S. 350), der damals aus Poitiers nach Paris kam, und der, von derſelben „Leidenſchaft für die Muſen" ergriffen wie jener, ſich den Schülern Daurats zugeſellte.

So entſtand die heilige „Brigade", die ſich nach dem Vorgang „der ſieben ausgezeichneten griechiſchen Dichter, die faſt zu gleicher Zeit (im 3. Jahrhundert v. Chr.) in Alexandrien blühten, die Pleiade" (das Siebengeſtirn) nannte. Erfüllt von Begeiſterung für die Dichtungen des Altertums, begierig, den Reichtum erworbener Erkenntnis im eigenen Schaffen fruchtbar werden zu laſſen, wünſchten dieſe jungen Dichter die franzöſiſche Poeſie von Grund aus umzugeſtalten, ſie nach dem Muſter der alten Griechen und Römer und ihrer Schüler, der modernen Italiener, mit neuem Geiſt und Inhalt zu erfüllen und ihr neue Formen zu ſchaffen. Zu dieſem Zwecke ſchrieb Du Bellay ſeine „Verteidigung und Erleuchtung der franzöſiſchen Sprache" (Deffence et Illustration de la langue françoise, 1549), das Manifeſt der neuen Schule (ſ. die beigeheftete Tafel „Zwei Seiten aus Du Bellays ‚Deffence et Illustration de la langue françoise'").

Zwei Seiten aus Dubellays „Deffence et Illustration de la Langue françoise“ (1549).

Nach einem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.



notz Poëtes Courtizans boyuent : mangent, & dorment à leur oyſe, endurer de faim, de ſoif, & de longues vigiles. Ce ſont les Eſles, dont les Ecriz des Hommes volent au Ciel. Mais afin que ie retourne au commencement de ce propos, regarde noſtre immitateur premierement ceux, qu'il voudra immiter, & ce, qu'en eux il poura, & qui ſe doit immiter, pour ne faire comme ceux, qui voulans aparoitre ſemblables à quelque grand Seigneur, immiteront plus toſt vn petit geſte, & facon de faire vicieuſe de luy, que ſes vertuz, & bonnes graces. Auant toutes choſes, fault qu'il ait ce iugement de cognoitre ſes forces, & tenter combien ſes Epaules peuuẽt porter: qu'il fonde diligemment ſon Naturel, & ſe compoſe à l'immitation de celuy, dont il ſe ſentira approcher de plus pres. Autrement ſon immitation reſſembleroit celle du Singe.

Quelz genres de Poëmes, doit elire le Poëte Francoys.

Chap. IIII.

LY, dõques, & rely premierement (ô Poëte futur) fueillete de Main nocturne, & iournelle, les Exemplaires Grecz et Latins: puis me laiſſe toutes ces vieilles Poëſies Frãcoyſes aux Ieuz Floraux de Thoulouze, & au puy de Rouan: comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chãtz Royaulx, Chanſons, & autres telles epiſſeries, qui corrũpent le gouſt de noſtre Lãgue: & ne ſeruent ſi non à porter temoingnaige de notre ignorance. Iéte toy à ces plaiſans Epigrãmes, non point comme font au iourd'huy vn tas de faiſeurs de comtes nouueaux, qui en vn dizain ſont contens n'auoir rien dict qui vaille au ix. premiers vers, pourueu qu'au dixieſme il y ait le petit mot pour rire, mais à l'immitation d'vn Martial, ou de quelque autre bien approuué, ſi la laſciuité ne te plaiſt, meſle le profitable auecques le doulz. Diſtile auecques vn ſtyle coulant, & non ſcabreux ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'vn Ouide, d'vn Tibule, & d'vn Properce: y entremeſlant quelquesfois de ces Fables anciennes, non petit ornement de Poëſie. Chante moy ces Odes, incongnues encor' de la Muſe Francoyſe, d'vn Luc bien accordé au ſon de la Lyre Greque, & Romaine: & qu'il n'y ait vers, ou n'aparoiſſe quelque veſtige de rare, & antique erudition. Et quand à ce, te fourniront de matiere les louanges des Dieux, & des Hommes vertueux, le diſcours fatal des choſes mõdaines, la ſolicitude des ieunes hõmes, cõme l'amour, les vins libres, & toute bõne chere. Sur toutes choſes, prẽs garde q̃ ce gẽre de Poëme ſoit eloigné du vulgaire, en-

d iiii

richy,& illuſtré de motz propres, & Epithetes non oyſifz, orné de graues ſentences,& varié de toutes manieres de couleurs, & ornementz Poëtiques: non comme vn Laiſſez la verde couleur, Amour auecques Pſyches, O combien eſt heureuſe: & autres telz Ouuraiges, mieux dignes d'eſtre nommez Chanſons vulgaires, qu'Odes, ou vers Lyriques. Quand aux Epiſtres, ce n'eſt vn Poëme, qui puiſſe grãdement enrichir noſtre vulgaire: pource qu'elles ſont voluntiers de choſes familieres,& domeſtiques, ſi tu ne les voulois faire à l'immitation d'Elegies, comme Ouide: ou ſentencieuſes & graues, comme Horace. Autant te dy-ie des Satyres, que les Francois, ie ne ſcay comment ont apellées Coqz à l'Aſne::es quelz ie te cõſeille auſsi peu t'exercer, comme ie te veux eſtre aliene de mal dire, ſi tu ne voulois à l'exemple des Añciens en vers Heroiques (c'eſt à dire de x à xi) & non ſeulement de viii à ix, ſoubz le nom de Satyre,& non de cete inepte appellation de Coq, à l'Aſne, taxer modeſtement les vices de ton Tens, & pardonner aux noms des perſonnes vicieuſes. Tu has pour cecy Horace, qui ſelon Quintilian, tient le premier lieu entre les Satyriques. Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaiſante Inuention Italienne, conforme de Nom a l'Ode, & differente d'elle ſeulement, pource, que le Sonnet à certains Vers reiglez, & limitez: & l'Ode peut courir par toutes manieres de Vers librement, voyre en inuenter à plaiſir à l'exemple d'Horace, qui à chanté en xix. ſortes de Vers comme diſent les Grammariens. Pour le Sonnet dõques tu as Petrarque, & quelques modernes Italiens. Chante moy d'vne Muſette bien reſonnante,& d'vne Fluſte biẽ iointe ces plaiſantes Ecclogues Ruſtiques à l'exemple de Thëocrit,& de Virgile: Marines à l'exemple de Sennazar Gentilhomme Nëapolitain. Que pleuſt aux Muſes, qu'en toutes les Eſpeces de Poëſie, que i'ay nommées nous euſsions beaucoup de telles immitatiõs, qu'eſt cete Ecclogue ſur la naiſſance du filz de Monſeigneur le Dauphin, à mon gré vn des meilleurs petiz Ouuraiges, que fiſt onques Marot. Adopte moy auſsi en la famille Françoyſe ces coulans, & mignars Hendecaſyllabes à l'exemple d'vn Catulle, d'vn Pontan, & d'vn Second: ce, q̃ tu pouras faire, ſi non en quantité, pour le moins en nombre de Syllabes. Quand aux Comedies, & Tragedies, ſi les Roys, & les Republiques les vouloint reſtituer en leur ancienne dignité, qu'ont vſurpée les Farces, & Moralitez, ie ſeroy' bien d'opinion, que tu t'y employaſſes,& ſi tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu ſcais ou tu en doibs trouuer les Archetypes.

Zwei Seiten aus Dubellays „Deffence et Illustration de la Langue françoise“ (1549).

[. . .] unſere Hofdichter trinken, eſſen und ſchlafen nach ihrem Behagen, [während der echte Dichter] Hunger, Durſt und lange Nachtwachen erdulden muß. Das ſind die Flügel, auf denen die Schriften der Menſchen zum Himmel auffliegen. Aber um auf den Anfang meines Vorwurfs zurückzukommen, ſo möge unſer Nachahmer zuerſt die betrachten, die er nachahmen will, das, was er davon kann, und wen er nachahmen ſoll, damit er es nicht mache wie jene, die es irgend einem großen Herrn gleichthun möchten und eher eine belangloſe Gebärde oder fehlerhafte Manier ſeines Thuns nachahmen als ſeine Tugenden und ſeinen guten Anſtand. Vor allem muß er ſo viel Urteil beſitzen, um ſeine Kräfte zu kennen, und erproben, was ſeine Schultern zu tragen vermögen; ſorgfältig ergründe er ſeine natürliche Begabung und richte ſich zur Nachahmung deſſen ein, dem er ſich am nächſten fühlt. Sonſt würde ſeine Nachahmung der des Affen gleichen.

Welche Dichtungsarten der franzöſiſche Dichter wählen ſoll.

4. Kap.

Lies alſo zuerſt und lies immer wieder (o künftiger Dichter), durchblättere mit nächtlicher und täglicher Hand die griechiſchen und lateiniſchen Muſterwerke; dann überlaſſe alle die alten franzöſiſchen Gedichte den Blumenſpielen von Toulouſe[1] und dem Meiſtergeſang von Rouen[2], Rondeaus, Balladen, Virelais, Königslieder, Lieder und andere Krämerware, die den Geſchmack unſerer Sprache verdirbt, und die nur dazu dient, unſere Unwiſſenheit zu bezeugen. Wirf dich auf die gefälligen Epigramme, [aber] nicht, wie es heutigestags ein Haufen von Verfaſſern neuer Stückchen macht, die zufrieden ſind, in einer zehnzeiligen Strophe in den neun erſten Verſen nichts geſagt zu haben, was etwas taugt, wenn ſie nur im zehnten Verſe einen kleinen Witz, der zum Lachen reizt, angebracht haben; ſondern nach Martial oder einem anderen anerkannten Dichter; wenn die Schlüpfrigkeit dir mißfällt, ſo miſche Erſprießliches mit Süßem. Bereite mit flüſſigem Stile ohne Holprigkeit mitgefühlerregende Elegien nach dem Beiſpiel Ovids, Tibulls und Properz', indem du bisweilen jene alten Fabeln einmiſcheſt, die kein geringer Schmuck der Dichtung ſind. Sing' mir Oden, die der franzöſiſchen Muſe noch unbekannt ſind, mit einer Laute, die wohl geſtimmt iſt nach der griechiſchen und römiſchen Leier, und daß ſich kein Vers finde, in dem nicht irgend eine Spur ſeltener und alter Gelehrſamkeit erſcheine. Und was dies angeht, ſo wird dir Stoff bieten das Lob der Götter und tugendhaften Männer, die Rede vom Geſchick der weltlichen Dinge, und was der Jugend Sorgen macht, die Liebe, die Ausgelaſſenheit des Weines und Tafelfreuden. Vor allem gib acht, daß dieſe Art von Dichtung vom Gemeinen entfernt ſei, daß ſie bereichert und erleuchtet werde durch treffende Worte und nicht müßige Epitheta, geſchmückt mit ernſten Ausſprüchen, abwechſelnd durch alle Arten Farben und poetiſchen Schmucks, nicht wie „Laßt die grüne Farbe“, „Amor mit Pſyche“, „O wie glücklich iſt“ und andere derartige Machwerke, die eher verdienen, gemeine Lieder als Oden oder lyriſche Verſe genannt zu werden. Was die Epiſteln angeht, ſo iſt das keine Dichtungsart, die unſere gemeine Mutterſprache ſehr bereichern könnte, da ſie gern von gewöhnlichen und häuslichen Dingen handelt, es ſei denn, du ahmteſt darin Elegien nach wie die des Ovid oder die an Sprüchen reichen und gehaltvollen Epiſteln des Horaz. Ebenſoviel ſage ich dir von den Satiren, welche die Franzoſen, ich weiß nicht warum, Coqs à l'âne [Vom Hahn auf den Eſel] genannt haben; ich rate dir, dieſe ſo wenig wie möglich zu pflegen, denn ich wünſche, daß du dich von übler Nachrede fern hältſt, wenn du nicht nach dem Beiſpiel der Alten in heroiſchen Verſen [zu zehn und elf Silben] und nicht nur in Acht- und Neunſilblern unter dem Namen der Satire und nicht unter der albernen Bezeichnung Coq à l'âne wollteſt in beſcheidener Weiſe die Laſter deiner Zeit rügen und die Namen der laſterhaften Perſonen unterdrücken. Hierfür haſt du Horaz, der nach Quintilian die erſte Stelle unter den ſatiriſchen Dichtern einnimmt. Laß mir auch die hübſchen Klanggedichte [Sonette] erklingen, eine ebenſo geſchickte wie anmutige italieniſche Erfindung, dem Namen nach übereinſtimmend mit der Ode, nur dadurch von ihr unterſchieden, daß das Sonett beſtimmten geregelten und begrenzten Versbau hat, während die Ode frei durch alle Arten von Verſen dahinläuft; ja du kannſt hier nach eigener Luſt nach dem Beiſpiel des Horaz erfinden; denn er hat in neunzehn Versarten geſungen, wie die Grammatiker behaupten. Für das Sonett haſt du alſo Petrarca und einige neuere Italiener. Singe mir auf einer wohl erklingenden Sackpfeife und auf einer wohl gefügten Flöte anmutige ländliche Eklogen nach dem Beiſpiele Theokrits und Virgils, oder Fiſcher-Eklogen nach dem Beiſpiel des neapolitaniſchen Edelmannes Sannazaro[3]. Gefiele es doch den Muſen, daß wir in allen Dichtungsarten, die ich genannt habe, recht viele derartige Nachahmungen beſäßen wie die Ekloge über die Geburt des Sohnes unſeres gnädigen Herrn Dauphins, nach meinem Dafürhalten eines der beſten kleinen Werke, das jemals Marot gedichtet hat[4]. Adoptiere auch in die franzöſiſche Familie die flüſſigen und artigen Elfſilbler nach dem Beiſpiel Catulls, Pontanus' und Secundus'[5], was du, wenn nicht im Silbenmaß, doch in der Silbenzahl thun kannſt. Was die Komödien und Tragödien angeht, ſo bin ich der Meinung, daß, wenn die Könige und Freiſtaaten ſie wieder in ihrer alten Würde herſtellen wollten, die ſich die Farcen und Moralitäten angemaßt haben, du dich wohl damit abgeben könnteſt, und wenn du es zur Verſchönerung deiner Mutterſprache thun willſt, ſo weißt du wohl, wo du die Urbilder ſuchen mußt.

---

[1] Vgl. Text, S. 85.

[2] Vgl. Text, S. 188.

[3] Sannazaro, aus Neapel (1458—1530), Verfaſſer der italieniſchen „Arcadia" (gedruckt 1502), hier genannt wegen ſeiner lateiniſchen Fiſcheridyllen (Eclogae Piscatoriae).

[4] Die Ekloge Marots auf die Geburt des ſpäteren Königs Franz II. (1543), des Sohnes Heinrichs II. und der Katharina von Medici.

[5] Der neapolitaniſche Staatsmann Pontanus (1426—1503) und der deutſche Pater Lotichus Secundus (1528—60), berühmte neulateiniſche Dichter.

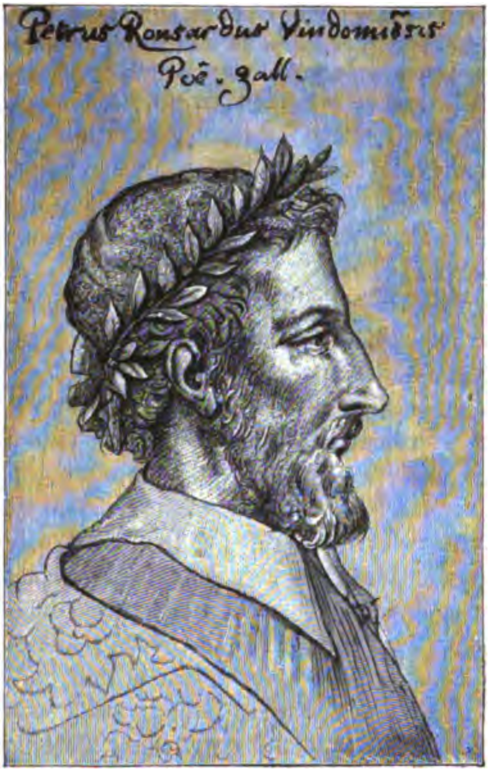
Wie in Italien im 15. Jahrhundert Alberti, Lorenzo de' Medici und Landino und ſpäter im ſechzehnten Bembo mit Wärme und ſiegreicher Kraft die Mutterſprache als Bildungsſprache verteidigt hatten, ſo ließ es ſich jetzt Du Bellay angelegen ſein, im erſten Buche ſeiner kleinen Schrift mit patriotiſcher Begeiſterung die Rechte der franzöſiſchen Sprache gegen die Überlegenheit der griechiſchen, lateiniſchen und italieniſchen Bildungsſprachen zu verfechten.

Du Bellay betrachtet die Alten nur als Mittel, die Bildung ſo weit zu fördern, bis man ſie ſelbſt entbehren könne, aber ohne die Nachahmung der Griechen und Römer würde ebenſowenig die Sprache wie die Poeſie Auszeichnung und Erleuchtung erlangen. Eine höhere Poeſie fehle den Franzoſen noch; man hätte ſich bisher die Sache zu leicht gemacht; der wahre Dichter bedürfe der Lehre und der Kunſt, durch ernſtes Bemühen, leidenſchaftliche Begeiſterung, geiſtige Vornehmheit ſolle er ſich auszeichnen: wer ungemeinem Ruhme nachſtrebt, ſoll ſich von albernen Bewunderern fernhalten und das unwiſſende Volk fliehen.

Mehr das Erzeugnis eines begeiſterten jungen Herzens als die Frucht gereiften Nachdenkens, läßt dieſe Schrift doch deutlich erkennen, was man verwarf, welches Ziel man ſich ſteckte, und auf welchem Wege es erreicht werden ſollte. Eine vergleichende Betrachtung der einheimiſchen litterariſchen Leiſtungen und des reichen Kulturſchatzes in Verſen und in Proſa, den das alte Hellas ſowie das alte und das junge Italien aufwieſen, erregte in der Bruſt Du Bellays und ſeiner gleichſtrebenden Zeitgenoſſen dieſelben Gefühle, die etwa zweihundert Jahre ſpäter ein Deutſcher empfinden mußte, der die eigene nationale Litteratur mit der Frankreichs und Englands verglich. Riß Du Bellay ſein jugendlicher Übereifer ſo weit fort, daß er faſt alle Erzeugniſſe der franzöſiſchen Litteratur ſamt deren eigentümlichen Dichtungsarten preisgab, ſo war doch der Weg, den er vorzeichnete, um zu Höherem und Beſſerem aufzuſteigen, der einzig mögliche. Denn wie hätte man ſich eine fruchtbringende Erneuerung des dichteriſchen Schaffens anders denken können als unter der Wirkung derſelben Einflüſſe, die überhaupt für das ganze geiſtige Leben des Zeitalters beſtimmend waren? Von wem anders als von den Alten durfte man lernen, ſoweit die Kunſt erlernbar war? Mit wem anders in Wettſtreit treten? Mißgriffe und Irrtümer brachte erſt die Ausführung des Gedankens mit ſich, die Unzulänglichkeit der Begabung, die mangelnde Reife des Könnens, das ſtürmiſch-unüberlegte Hervorbringen und die mehr gelehrte als äſthetiſche Auffaſſung der Aufgaben und Ziele der Kunſt. Die Würde der Mutterſprache wurde ja gegen der Neulateiner ſchnöde Geringſchätzung in Schutz genommen, ihre Pflege zu einer heiligen Pflicht des vaterländiſchen Dichters gemacht. Aber vom „gemeinen Haufen" wollte man ſich ſcheiden, und ſo kam es, daß die aus dem Schoße der Gelehrſamkeit entſprungene Dichtung ihren Nährboden am Hofe ſuchte und neben den Alten italieniſchen Vorbildern huldigte. So mußte ſie einen gelehrten, höfiſch-ariſtokratiſchen und ausländiſchen Charakter erhalten, und es wurde das Verhängnis für ſie, daß ſie ſeit dieſer Zeit auf eine Fülle unmittelbar aus dem volkstümlichen Leben quellender Anregungen zu verzichten begann.

Die wegwerfende Geringſchätzung, womit angeſehene gleichzeitige Poeten von Du Bellay behandelt wurden, veranlaßte **Charles Fontaine** (oder **Barthélemy Aneau**?) zu einer Erwiderung („Le Quintili Horatian"), in der die einheimiſchen Kunſtformen verteidigt, die neuen Arten nur als neue Namen für alte Formen und der höhere Stil als eine Sammlung von Umſchreibungen und Unverſtändlichkeiten hingeſtellt wurden. Solcher Widerſpruch hinderte indeſſen nicht, daß ſich der Umſchwung ſiegreich vollzog: die italieniſche Bildung und die humaniſtiſchen Studien waren eine zu gewaltige Kraft im geiſtigen Leben Frankreichs geworden, um nicht den „gotiſchen" Geiſt der alten „galliſchen Schule" (école gauloise) zu überwinden. Der Einfluß der italieniſchen Sprache und Kunſt wuchs unter Heinrich II, die Vermählung des Königs mit der Florentinerin Catarina de' Medici, der Nichte Papſt Clemens' VII., beförderte die Aufnahme italieniſcher Sitten. Das Gefolge der Königin bildeten Italiener, verbannte Edelleute und

Scharen von Glücksrittern aus ihrem Heimatlande ſuchten Zuflucht bei ihr, und ſo entſtand im Herzen Frankreichs ein kleiner Florentiner Hof, an dem man italieniſch ſprach, italieniſche Lebensart bewahrte, italieniſche Wortſpiele erſann und Sonette vortrug.



Pierre de Ronſard. Nach einer Bleiſtiftzeichnung des 16. Jahrhunderts, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Das Original war ehemals im Beſitz des Dichters Proſper Blanchemain; gegenwärtig gehört es deſſen Sohne, Herrn Paul Blanchemain in Caſtel-Biray. Vgl. Text, S. 344.

Die franzöſiſche Sprache des Verkehrs und der Dichtung nimmt jetzt manches von den Italienern an: italieniſche Wörter und Wendungen werden Eigentum des franzöſiſchen Sprachſchatzes, Spitzfindigkeiten, geſchraubte Ausdrücke, geſuchte Gegenſätze nach italieniſchem Muſter bringen in die Dichtung ein, Stil und Geiſt der italieniſchen Sonettendichtung werden von der Pleiade in die franzöſiſche Poeſie übergeführt. Die Gegner der neuen Schule beklagten auch den unchriſtlich-heidniſchen Charakter ihrer Kunſt, und in der That erinnert die Weltanſchauung der Pleiade vielfach an das alte Heidentum. Auch in Frankreich feiert eben das Altertum die Wiedergeburt ſeiner Kunſt und Dichtung, ſeiner Lebensweisheit und ſchüttet „nach allen Seiten hin aus ſeinen reichen Füllhörnern Blüten und Früchte aus“. Und je vertrauter man mit ihm wird, um ſo mehr beſtärkt ſich die Überzeugung, daß die Alten nicht bloß im Beſitze einer vollendeten ſprachlichen Kunſt und Dichtung geweſen ſeien, ſondern zugleich Meiſter alles theoretiſchen und praktiſchen Wiſſens; in der Staatsform, in der Philoſophie und Moral, in den bildenden Künſten, in der Ausgeſtaltung des Rechtes, in den Naturwiſſenſchaften, überall erzwangen ſie ſich die Anerkennung ihrer Überlegenheit. Mit überwältigender Macht wirkte die Erkenntnis auf die Gemüter, daß zwei Völker dieſe geiſtige Überlegenheit beſaßen, die noch im „Schatten des Todes“ gewandelt waren, die heidniſch geglaubt und gelebt hatten. Daß die nun eintretende Voreingenommenheit für das Altertum die Urſprünglichkeit der leiſtungsfähigſten Geiſter lähmend beeinfluſſen mußte, war zu erwarten: die Dichtung, deren „unermeßliches Reich der Gedanke“ iſt, erträgt den Zwang des Vorbildes weniger als die bildende Kunſt. So bleiben die Denker des 16. Jahrhunderts gegen das Altertum immer Schüler. Selbſt wer mit warmen vaterländiſchen Gefühlen die nationale Sprache pflegt und hochhält, die Dichter und alle hervorragenden Gelehrten des Zeitalters von Rabelais und Henri Eſtienne bis auf Michel Montaigne, ſie alle ſind des Altertums voll, Plato, Seneca, Cicero, Homer, Sophokles, Virgil und zahlloſe Schriftſteller geringeren Ranges, Vielſchreiber und Kompilatoren wie Athenäus, Aulus Gellius und Varro, ſind ihnen ſtets gegenwärtig. Kein allgemeingültiger Satz, keine Lebensregel kann ausgeſprochen, kein merkwürdiges Ereignis, keine belehrende Thatſache, kein warnendes Beiſpiel angeführt werden, ohne daß ſich eine nicht abzuweiſende Erinnerung und Beziehung auf einen alten Schriftſteller einſtellt. Die nationale Dichtung konnte ſich der Wirkung dieſer Thatſachen nicht entziehen: die Dichter des Altertums wurden der Inbegriff jeglicher Poeſie. In der bewußten Entlehnung ihrer Dichtungsarten, in der bewußten und unbewußten Nachbildung ihrer Vergleiche, Erfindungen, mythologiſchen Vorſtellungen, Bilder und Gedanken mußte dies in den Werken eines humaniſtiſch gebildeten Dichtergeſchlechtes zum Ausdruck kommen. Wie ſich ein humaniſtiſches Erziehungsideal im Gegenſatz zum mittelalterlich ſcholaſtiſchen bildete, ſo mußten ſich auch die der humaniſtiſchen Bildung entſprießenden Vorſtellungen dichteriſcher Vollendung feindſelig abwenden von einer aus dem Mittelalter überlieferten litterariſchen Vergangenheit. Daher erklärt es ſich, daß die Dichtungen der Pleiade oft mehr heidniſche, aus der antiken Philoſophie und Poeſie entlehnte Züge enthalten, als die Zuſtände und Bedürfniſſe der Zeit und die Lebensverhältniſſe der Dichter ſelbſt forderten.

Mit dem Wiſſen des Altertums ausgeſtattet, von antiken Gedanken, Erfindungen und Thatſachen den Kopf erfüllt, die Bruſt geſchwellt von Bewunderung für die teueren alten Meiſter, zugleich voll patriotiſchen Ehrgeizes und Verlangens, das von dem Studium der alten Geſchichte entzündet und genährt wurde, ſo traten die Dichter der Pleiade thatenluſtig hervor, um ihre Pläne in einer Umgebung durchzuführen, die durch die Aufnahme italieniſcher Kultureinflüſſe und durch die Pflege klaſſiſcher Studien ſchon für die neue Kunſt vorbereitet war. Bald gab es eine Fülle von Dichtungen, in denen die von der Pleiade aufgeſtellten Forderungen verwirklicht werden ſollten. **Du Bellay** veröffentlichte eine Sammlung von Sonetten (l'Olive et quelques autres œuvres poétiques, 1549, zweite Ausgabe 1550), freie Übertragungen aus Petrarcas „Canzoniere“ und Nachahmungen des italieniſchen Meiſters.

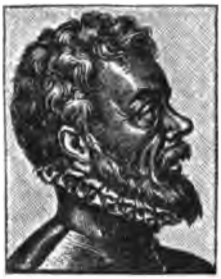
Der junge „petrarkiſierende“ Dichter iſt hier in Form und Inhalt durchaus abhängig von dem Sänger Lauras, aber das Sonett wird durch ihn in der franzöſiſchen Poeſie heimiſch. Die Liebe, die er in ſeiner „Olive“ feiert, bildet nur den Vorwand für eine poetiſche Stilübung, die ſich in geſuchten Wendungen, Gegenüberſtellungen ſowie anſpruchsvollen Bildern und Vergleichen genugthut.

Du Bellay hatte in der erſten Ausgabe ſeiner Sonette auch einige „Oden“ veröffentlicht. Hierdurch erregte er den Unwillen ſeines Freundes **Ronſard**, der ſelber die franzöſiſche Dichtung durch dieſe neue Liederart im Stile Pindars und Horaz' zu bereichern gedachte und mit ſeiner Überſetzung des Ariſtophaniſchen „Plutus“ ſoeben die erſte Komödie in franzöſiſcher Sprache geſchaffen hatte. Jedenfalls aber ſöhnten ſich die beiden Freunde bald wieder aus, und als die vier erſten Bücher der Oden Ronſards ſamt ſeinem „Waldgedicht“ (Quatre premiers livres des odes ensemble son Bocage, 1550) ans Licht traten, mußte jeder Kenner der Alten geſtehen, daß dieſe ſchwungvollen Verſe die antike Ode auf franzöſiſchen Boden verpflanzten.

In der Vorrede erklärt Ronſard mit Entſchiedenheit, wie Du Bellay die Spuren ſeiner Vorgänger unter den franzöſiſchen Dichtern verlaſſen zu wollen, denn „die Nachahmung der Unſeren iſt mir ſo verhaßt, daß ich mich von ihnen entfernt und mir einen beſonderen Stil, einen beſonderen Inhalt, eine beſondere Arbeit gewählt habe. Ich zweifle nicht, daß meine von der früheren ſo ſehr abweichende Dichtung den Ohren der Hofleute läſtig ſein wird, die ſich nur an einem petrarkiſierenden Sonett oder irgend einer erotiſchen Kleinigkeit erfreuen; aber ſie werden mich wenigſtens nicht verurteilen können, ohne zugleich Pindar zu verdammen.“

Es dauerte auch nicht lange, daß der Hof Geſchmack an den Dichtungen der Pleiade fand. Gegen den leichten Fluß der Verſe Marots erſchienen Ronſards Oden zwar zuerſt ſchwerfällig und dunkel, und der in hohem Anſehen ſtehende Saint-Gelais nahm es ſich heraus, einige „abgeriſſene Verſe“ des jüngeren Dichters durch ſchlechten Vortrag lächerlich zu machen. Aber ſogleich fand Ronſard Hilfe bei der Schweſter des Königs, Margarete, die dem galanten Hofabbé das Buch aus der Hand riß und die Verſe Ronſards mit ſolchem Feuer vorlas, daß ſich das anfängliche Lachen in Bewunderung verwandelte. Bald vereinigten ſich der Hof und der höhere Bürgerſtand Frankreichs in dem einſtimmigen, kaum durch einen Mißklang getrübten Lobe des Dichters, und für Ronſard begann eine Zeit von etwa vierzig Jahren, wo er als der Herrſcher im Reiche der franzöſiſchen Dichtung galt.

Seit Karls IX. Thronbeſteigung (1560) verließ Ronſard ſelten den Hof. Man gab ihm einträgliche Pfründen, wie Croix Val im Vendomois, und dorthin zog ſich Ronſard nach Karls Tode zurück (1574), als ihn Heinrich III. vernachläſſigte. 1584 veranſtaltete er noch eine Geſamtausgabe ſeiner Werke, ſtarb aber ſchon am 27. Dezember 1585. Die glänzende Leichenfeier, bei der ein hochſtehender Geiſtlicher der römiſchen Kirche an geheiligter Stätte den Dichter eine Leuchte des Volkes, eine Größe und einen Wohlthäter des Vaterlandes nannte und ſeinen irdiſchen Reſten dieſelbe Verehrung wie den köſtlichen Reliquien eines Heiligen in Ausſicht ſtellte, bezeugte, welch einen Umſchwung die geiſtige Bewegung der Renaiſſance bewirkt hatte. Aber kaum neunzig Jahre ſpäter urteilte Boileau aufs ſchärfſte über Ronſard, und ſchon ein Menſchenalter vor ihm nannte Balzac Ronſard nur den Anfang eines Dichters. Erſt im 19. Jahrhundert hob der Widerſpruch gegen den Klaſſizismus den Dichterkönig des 16. Jahrhunderts wieder aus dem Staub empor. Sainte-Beuve veranſtaltete eine Auswahl ſeiner Werke (1828), und man entdeckte unter ſeiner poetiſchen Hinterlaſſenſchaft eine Anzahl von Gedichten, deren leichter, anmutiger Stil auch modernen Leſern Genuß zu bereiten geeignet war.



Etienne Jodelle. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 344.

Bei den Mitlebenden und dem nachfolgenden Geſchlecht gründete ſich Ronſards Anſehen aber nicht auf dieſe den Leſer des 19. Jahrhunderts anſprechenden kleineren Poeſien: für ſie war Ronſard vielmehr der Meiſter derjenigen Dichtungsarten, die den höchſten ſeeliſchen Aufſchwung ausdrücken, für ſie hatte er es verſtanden, die humaniſtiſche Bildung mit den Bedürfniſſen nationaler Dichtung zu vereinigen und in ſeinen Werken dem Bildungsideal ſeiner Zeit poetiſchen Ausdruck zu geben. Am ſtärkſten war er von ſeinen Vorbildern in den erſten zehn Jahren ſeines Schaffens abhängig. Den vier Büchern „Oden“ folgten die „Amours de Cassandre“ (Liebesgedichte an Caſſandra, 1552) und ein fünftes Buch „Oden“ (1552), drei Jahre ſpäter kamen die „Hymnen“ (Les Hymnes, 1555) heraus, eine Sammlung von Sonetten erſchien unter dem Titel „Amours de Marie“ (1557), und außerdem veröffentlichte Ronſard noch eine Anzahl vermiſchter Gedichte (Meslanges, 1555). Pindar, Petrarca, Horaz, Kallimachus, Anakreon ſind hier ſeine Führer und Muſter, und dieſes Umhertaſten in der Wahl nachahmenswürdiger Meiſter bei einem Naturell, dem es doch an Selbſtbewußtſein und Vertrauen auf die eigene Kraft nicht fehlte, iſt bezeichnend für den die Selbſtändigkeit ſchmälernden Einfluß der gelehrten Bildung. Seltſamerweiſe wählte der fünfundzwanzigjährige Dichter als ſein erſtes Vorbild gerade Pindar, denjenigen antiken Lyriker, deſſen Werke dem modernen Menſchen am fernſten lagen. Aber gerade die „überwundene Schwierigkeit“ in der Nachahmung war ihm ein Triumph der Poeſie, und den Zeitgenoſſen ſchien in dem ſtolzen und kühnen Gange von Ronſards Verſen Pindars Muſe wieder zu erſtehen. Die Größe und Vornehmheit ſeiner Bilder und Vergleiche, das gelehrte Wiſſen vom Altertum, die Einteilung in Strophen, Gegenſtrophen und Epoden, alles dies erhöhte dem Genießenden die Freude an der Dichtung. Wenn aber

Ronſard auch bemüht war, in der Gehobenheit des Tons und in der freien Behandlung der Sprache dem Griechen zu folgen, ſo konnte er die Bedingungen, unter denen Pindars Oden entſtanden waren, nicht wieder erſchaffen, ſeiner nachahmenden Neugeſtaltung fehlte der Boden der Wirklichkeit. Daher ſind ſeine Oden nicht bloß in der Form, ſondern auch ihrem Inhalte nach — wie ließe ſich überhaupt beides in der Dichtung voneinander trennen? — gekünſtelt.

In ſeinem Meiſterſtück, der „Ode von den Muſen“ (A Michel de l'Hospital, chancelier de France, an den Kanzler Michel l'Hoſpital), erzählt Ronſard die Geburt der Muſen und ihre Fahrt über das Weltmeer zu ihrem Vater, der ſie mit vielen ausgezeichneten, ihres Berufes würdigen Eigenſchaften begabt. Sie kommen dann auf die Erde herab und begeiſtern die Dichter, erſt die griechiſchen und dann die römiſchen; aber die Unwiſſenheit zwingt ſie, in den Himmel zu entfliehen, bis nach Jahrhunderten gotiſcher Barbarei Michel de l'Hoſpital ſie zum andern Male auf die Erde führt und ſie dort für immerdar heimiſch werden läßt. Die Ode ziert außer der Fülle mythologiſchen Inhalts jene beabſichtigte „künſtleriſche Unordnung“, die als „beau désordre“ noch in Boileaus Odenrezept ſpukt.

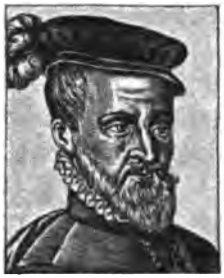
In ſeinen Hymnen, die ſich nicht weſentlich von den Oden unterſcheiden, hat ſich Ronſard der Führung des Alexandriners Kallimachus anvertraut. Dauernd konnten die griechiſchen Lyriker den franzöſiſchen Nachahmer nicht feſſeln: eine größere Weſensverwandtſchaft mußte Ronſard zu Horaz führen. Die Einteilung in Strophen, Gegenſtrophen und Epoden wird jetzt aufgegeben, es folgen gleichgebaute Strophen geringeren Umfangs aufeinander. Die Vorwürfe dieſer Lieder ſind weniger gelehrt und weithergeholt, in einem weniger hohen Tone und mit liebenswürdiger Anmut beſingt Ronſard den Wald und die Quellen, die Ufer des Loir, die Freuden des Bechers, Freundſchaft und Liebe. Auch hier iſt er oft nur der vom Meiſter gegängelte Schüler, aber einzelne dieſer Lieder von melodiſchem Fluß und abgerundetem Gedankenausdruck ſind doch anmutige Erzeugniſſe echter lyriſcher Stimmung und wahren Gefühls.

Ronſards ſteigende Berühmtheit fiel in die Zeit des Bekanntwerdens jener anakreontiſchen Lieder, die man für die echten Dichtungen des Sängers von Teos hielt. Henri Eſtienne (vgl. S. 335) hatte die in Italien gefundene Handſchrift im Urtext veröffentlicht (1554), und die nachläſſig-graziöſen, leichtverſtändlichen, dem Preis des Weines und der Liebe geweihten Lieder riefen den Wetteifer der Poeten hervor. Auch Ronſard beteiligte ſich an dieſem Wettbewerb mit Glück. In ſeiner Liebesdichtung an Kaſſandra dagegen verbindet er die auch in Ausdruck und Empfindung quinteſſenzierte Erotik der petrarkiſchen Manier mit einem Schwelgen in mythologiſchen Vorſtellungen: Cupido, Jupiter, Apoll, Venus, Diana, Pallas, die ſchickſalſpinnenden Parzen werden angerufen, der Dichter iſt bald ein Prometheus, von deſſen Herz ein unerſättlicher Geier zehrt, bald ein Siſyphus, Tantalus oder Orpheus.

Derartige Einkleidungen ſind aber nicht bloß ein gelehrter Aufwand, ſondern Ronſard und ſeiner Zeit ſind dieſe Vorſtellungen ſo geläufig, daß ſie ſich ungeſucht einfinden. Der gelehrte franzöſiſche Dichter lebt in einer von Göttern bevölkerten Welt, ja ſelbſt der Zug zur Natur, der ihn auszeichnet, kleidet ſich in mythologiſche Bilder. Und er bleibt innerhalb dieſes Vorſtellungskreiſes, wenn er die platoniſche Idee, die irdiſche Schönheit als Ausfluß einer himmliſchen aufzufaſſen, mit italieniſcher Geſuchtheit verherrlicht.

Am ſelbſtändigſten iſt Ronſard im Ausdruck wehmütiger Gedanken und Empfindungen und warmen Naturgefühls. Dieſe Stimmung iſt in ſeinen Elegien zu finden, von denen manche allerdings nur moraliſche Betrachtungen und ſatiriſche Unterhaltungen ſind. Auch die Sonette an Marie, die, wie Ronſard ſelbſt ſagt, ſeinen „erſten feierlich-ernſten Stil“ zu größerer Einfachheit verwandelt zeigen, ſind öfter der Ausdruck wehmütiger Stimmungen. Einzelne dieſer Gedichte („Über Mariens Tod“) bekunden ein wahres, innig empfindendes Dichtergemüt. Auch in ſeinen betrachtenden Gedichten (Elegien und Epiſteln) ſpricht Ronſard mit ſeinen Freunden von ſich und ſeinen Angelegenheiten in einem gemächlichen und vertraulichen Tone; oder er ſchöpft aus der warmen Freude an der ſchönen ländlichen Natur ſeiner Heimatprovinz (Touraine) echte poetiſche Begeiſterung, wie in der wehmütigen Klage, die er ſchrieb, als ſein geliebter Wald von Gaſtine ein Opfer der Axt werden ſollte („Contre les Bucherons de la forest de Gastine“), ſelbſt wenn hier die Einkleidung den Alten entlehnt iſt und einer Beimiſchung ſchulmäßiger Bukolik nicht entbehrt, die auf Virgil, Theokrit und des Italieners Sannazaro „Arcadia“ zurückweiſt. Der gärende Klaſſizismus dieſes Zeitalters ſteht der ſeit Rouſſeau und Bernardin de Saint-Pierre auflebenden romantiſchen Naturauffaſſung näher als dem abgeklärten Klaſſizismus des 17. Jahrhunderts.

Eine zweite Periode in der dichteriſchen Laufbahn Ronſards beginnt mit dem Jahre 1561, wo er bei Karls IX. Thronbeſteigung der Dichter des Königs und des Hofes wird. Wie einſt Marot und Mellin, ſo ſchrieb jetzt Ronſard für den Hof allerlei Gelegenheitsgedichte, darunter Hirtendichtungen („Bergeries“, 1565) von allegoriſch-politiſchem Charakter. Hochſtehende Perſonen, als Hirten verkleidet, beſprechen hierin wichtige Ereigniſſe von öffentlichem Intereſſe. Dieſe Einkleidung übte auf die Zeitgenoſſen einen noch lange in der poetiſchen Litteratur nachwirkenden Reiz aus. Ronſard fühlte ſich zum nationalen Dichter berufen, als ein gotterfüllter Seher, Mahner und Lehrer, und verwirklichte dieſen Beruf in lehrhaften und patriotiſchen Gedichten. Hier ſteht er der Wirklichkeit des zeitgenöſſiſchen Lebens näher als ſonſt, ſo in dem „Unterricht für die Jugend König Karls IX.“ (Institution pour l'adolescence de Charles IX, 1562), wo in kraftvollen Verſen die Pflichten des königlichen Berufs gelehrt werden. Die religiöſen Wirren, die ſeit des Calviniſten La Renaudie mißglücktem Anſchlag wider die Perſon des Königs und die Guiſen (Verſchwörung von Amboiſe, 1560) das von einem unmündigen König beherrſchte Reich in ſeinen Grundfeſten erſchütterten, veranlaßten den Dichter zu einer „Elegie über die Unruhen von Amboiſe“ (Elegie sur le tumulte d'Amboise, 1562) und zu der „Rede über das Elend dieſer Zeit“ (Discours des miseres de ce temps, 1562) an die Königin-Mutter Katharina von Medici.



Joachim Du Bellay. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 344.

Ohne Rückſicht auf ſeine hugenottiſchen Freunde verteidigt Ronſard hier die Ordnungen des alten Glaubens. Die erſten Humaniſten in Frankreich hatten ja ſchon vielfach einem über der Engherzigkeit religiöſen Bekenntniſſes ſtehenden Menſchlichkeitsideal gehuldigt, und die jungen Dichter, die ihnen ihre Bildung verdankten, ſchöpften ihr künſtleriſches Glaubensbekenntnis aus den Quellen des alten Heidentums. Sie waren der Parteinahme im Glaubensſtreite abgeneigt, ſie wünſchten Frieden und ſichere Lebensbedingungen, um ihre Aufgabe im Dienſt der Muſen ungeſtört erfüllen zu können. Da indeſſen die Calviniſten an Macht und Ausbreitung gewannen, ſuchten ſie Duldung, wenn nicht Alleinherrſchaft zu erkämpfen, eine Anzahl der bedeutendſten Humaniſten erklärte ſich für die proteſtantiſche Sache, andere blieben der katholiſchen Partei treu, auch die Dichter der Pleiade mußten wählen. Die meiſten, voran Ronſard, ſtanden zum Hof und zum alten Glauben, denn die enge Verbindung mit dem Hofe, die Abneigung gegen Calvins ſtrenge Zucht und Sittenlehre und die dem Friedensbedürfnis entſpringende religiöſe Gleichgültigkeit führten ſie zu der Partei, die das Beſtehende aufrecht erhalten wollte. Seitdem der Kanzler L'Hoſpital den Proteſtanten bedingte Duldung gewährt hatte (1. Januar 1562), war Ronſard ihr Feind, wie in der „Rede über das Elend dieſer Zeit“ ſo in der „Fortſetzung“ dazu (Continuation des Miseres, 1562) und in der „Vorſtellung“

(Remonstrance au peuple de France, 1563), worin er als monarchiſcher und nationaler Dichter Staat und Kirche gegen ihre Widerſacher in Schutz nahm. Die Hugenotten waren verwundert, enttäuſcht und entrüſtet, daß der Fürſt der franzöſiſchen Dichtung, der ſelbſt ein Reformator war, nicht entſchieden auf die Seite der kirchlichen Reform trat. Die ſcharfen Federn der Calviniſten durchwühlten die perſönlichen Lebensverhältniſſe des Dichters und verunglimpften ihn als Abtrünnigen, Verleumder und ſittenloſen Menſchen. Zur Abwehr ſchrieb der Dichter einen Diskurs, worin er würdig und maßvoll für den Frieden eintrat.

Ein Heldengedicht, die „Franciade“ (1572), ſollte den krönenden Abſchluß ſeines Dichterlebens bilden und für die Franzoſen das werden, was die „Iliade“ den Griechen, die „Äneide“ den Römern geworden war. Es war ein Werk langjähriger Arbeit, rege unterſtützt durch den Anteil, den König Karl IX. daran nahm. Ronſard ſchließt ſich hier enger an Virgil als an Homer an. Er will wie Virgil durch ſein Gedicht die Nation und ein Herrſchergeſchlecht verherrlichen. Eine Anknüpfung gab die damals noch geglaubte litterariſche Überlieferung, daß die Franken ihren Urſprung von Troja genomen hätten.

Francus, der Ahnherr der franzöſiſchen Könige, war Aſtyanax, der Sohn Hektors, hatte doch auch Virgil aus einem Ascanius einen Julus werden laſſen. Als ihn der Grimm der Griechen von einem Turme ſtürzte, hatte ihn Jupiter mitleidsvoll gerettet und dem Priamiden Helenus übergeben, der friedlich als dritter Gatte der Andromache in Epirus lebt. Nachdem er herangewachſen iſt, unternimmt er eine Bildungsreiſe, und nach ſeiner Rückkehr erkennt ſein Pflegevater Helenus kraft ſeiner Sehergabe, daß der Jüngling beſtimmt iſt, eines großen Volkes Führer und eines Heldengeſchlechtes Ahnherr zu werden. So entſendet man ihn denn mit einer Schar als Kybeleprieſter verkleideter Trojaner an die Mündung der Donau.

Hier bricht das Gedicht ab. Erlahmte die Kraft des Dichters? Oder ward es ihm klar, daß er kaum mehr als eine ſchulmäßige Nachahmung der „Äneide“ zu ſchaffen vermochte? Ein aufs höchſte geſteigertes Selbſtbewußtſein ließ dieſe Erkenntnis nicht zu, und als die Proteſtanten ſchadenfroh den Verfaſſer der „Woche“, Du Bartas, als einen Dichter feierten, der Ronſard im epiſchen Wettſtreit weit übertroffen hätte, zieh er ſie mit entrüſtetem Stolz der Lüge.

Schon damals hätte ſich gegen die Wahl und die Behandlung des Stoffes der „Franciade“ ein Einwand erheben laſſen, deſſen Nichterwägung eine Folge des äußerlichen Verfahrens war, das in der Regel bei der Nachahmung der alten Dichter angewendet wurde. Während Virgil ſtets innerhalb der religiöſen Vorſtellungen ſeines Volkes blieb, war Ronſards Francus ein Heide; der Held eines nationalen epiſchen Gedichtes hätte aber nur ein Chriſt ſein können. Ronſards Unternehmung war ein altertümelnder Verſuch, dem die erfolgverheißenden Vorbedingungen des „Befreiten Jeruſalem“ ſeines Zeitgenoſſen Taſſo (1575) fehlten. Im Zeitalter der Gegenreformation war bei dem katholiſchen und nationalen Dichter der Verzicht auf religiöſe Grundlage und Inſpiration ein großer Mangel. Dies beweiſt überzeugend der ungemeine Erfolg der „Woche“ von Ronſards hugenottiſchem Rivalen Du Bartas. Nachdem aber der religiös gleichgültige Ronſard in der Wahl ſeines Vorwurfs einmal den Mißgriff gethan hatte, konnte die faſt kindliche Nachahmung aller Einzelheiten des epiſchen Stils der Alten ſelbſt die Zeitgenoſſen nicht über die Leere und Beziehungsloſigkeit des Gedichtes hinwegtäuſchen. Außerdem ſchrieb Ronſard die „Franciade“ merkwürdigerweiſe in dem alten epiſchen Vers der Chanſons de Geſte, während er ſonſt den Alexandriner wieder zu Ehren brachte und zum Verſe der Zukunft in der höheren Poeſie machte.

Wer Ronſard nicht nach ſeiner geſchichtlichen Bedeutung als Begründer des franzöſiſchen Klaſſizismus, ſondern als Dichter würdigen will, wird die Anerkennung ſeiner poetiſchen

Leiſtungen ſtark einſchränken. Dichteriſche Begabung, Temperament, ſchöpferiſche Einbildungskraft ſind ihm nicht abzuſprechen; aber in ſeinen anſpruchsvollen pindariſchen Oden, in ſeinen epiſchen Anläufen war und blieb Ronſard ein reichbegabter, von Erinnerungen der Schule geplagter Schüler. Doch aus ſeinen kleineren Oden (Liedern), einzelnen Sonetten, aus ſeinen Elegieen und Epiſteln ſpricht ein ſelbſtändiges, wahres, zarter und leidenſchaftlicher Regungen fähiges Dichtergemüt. Ronſard und ſeine Mitſtrebenden beſeelte der ernſte Drang, die Dichtung von dem handwerksmäßigen, der äußeren Gelegenheit frönenden Betrieb zu befreien und ſie auf künſtleriſche Prinzipien und Antriebe zu gründen. Aber Ronſard ſelbſt iſt in keinem ſeiner größeren Werke dieſem Grundſatz treu geblieben, ſondern wurde oft ein weitſchweifiger Schwätzer, ein lehrbegieriger und ſchwerfälliger Pedant, dem der äußere Prunk der Rede, die Ungewöhnlichkeit des Ausdrucks und des Rhythmus als das Weſen des Poetiſchen galten. Er hat von den Alten weder Sicherheit des Urteils noch die Fähigkeit künſtleriſcher Kompoſition gelernt: die Wirkung ſeiner Vorbilder auf den Dichter Ronſard iſt vorwiegend ſtofflich.

Neben Ronſard ſind Du Bellay und Baif am ſelbſtändigſten. **Joachim Du Bellay** (1525—60) war mit dem Kardinal Jean Du Bellay verwandt, und 1550 berief ihn dieſer als Intendant ſeines Haushalts zu ſich nach Rom. Hier erhielt am päpſtlichen Hofe die in ſeiner ſtark empfindenden Dichternatur ſchlummernde ſatiriſche Anlage reichliche Nahrung. Freimütige Äußerungen des Mißfallens zogen ihm die Ungnade ſeines Herrn zu, er empfand Heimweh und kehrte gegen 1555 nach Frankreich zurück. Die letzten Lebensjahre des kränkelnden und früh gealterten Dichters trübte die Not des Daſeins: er ſcheint es verſchmäht zu haben, als Hofdichter um die Gunſt der Großen zu werben.

Den beiden in Italien entſtandenen, aus eigenſter Lebenserfahrung quellenden Sammlungen von Sonetten, den „Römiſchen Altertümern“ (Antiquitez de Rome, 1558) und den „Klagen“ (Regretz, 1559), reihen ſich gleichfalls in Italien gedichtete „Ländliche Spiele“ (Jeux rustiques, 1558) und der um 1557 verfaßte „Hofpoet“ (Poete courtisan) als die Werke an, auf denen Du Bellays Bedeutung als franzöſiſcher Dichter beruht.

Reich an Begeiſterung und Hoffnung war der ſechsundzwanzigjährige Du Bellay nach Rom gekommen. Des „Petrarkiſierens“ überdrüſſig, lernte er hier die ernſten Zeugen einer großen Vorzeit kennen, aus den Ruinen des alten Rom erblüht ihm eine neue Poeſie eigener Anſchauung und Erfahrung: es bewegt ihn der Gegenſatz menſchlicher Größe und menſchlicher Vergänglichkeit:

Le Tibre seul qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!
Ce qui est ferme est par le temps destruit,
Et ce qui fuit, au temps fait resistance.

Allein der Tiber, der zum Meere flieht,
Bleibt noch von Rom. Ach, unbeſtänd'ge Welt!
Was feſt ſtand, hat die Zeit zerſtört,
Was fliehet, hat der Zeit getrotzt.

Du Bellay hat in dieſen Verſen die Poeſie der Ruinen und der Vergänglichkeit entdeckt. Aber die Geſchäfte des Tages ſtörten die wehmütige Beſchaulichkeit des Elegikers, die Begeiſterung für das alte Rom wurde durch das neue Rom gemindert: Mißbehagen über eigene unbefriedigende Lebensverhältniſſe, Entrüſtung über die öffentlichen und geſellſchaftlichen Übelſtände und Verderbtheiten ſeiner römiſchen Umgebung machten den Dichter zum Satiriker. Daß das Sonett auch ſatiriſch ſein kann, hatten die Italiener bewieſen, für Frankreich aber waren derartige Sonette wie Du Bellays von echter Inſpiration eingegebene „Klagen“ neu. Du Bellay lebte unter vier Päpſten in Rom, im Hauſe des Kardinals hatte er Gelegenheit, die cyniſchen Intriguen am römiſchen Hofe kennen zu lernen, außerdem quälte er ſich mit der Führung des

Haushalts, den er der Stellung und den Anſprüchen ſeines Herrn gemäß einrichten ſollte, ohne dazu die Mittel zu finden. Rom iſt ihm daher jetzt ein Ort der Verbannung, er ſehnt ſich nach Frankreich zurück, und vor allem gedenkt er ſeiner teuren Heimat in Anjou. Mit überzeugender Wahrheit, der die klaſſiſchen Reminiscenzen wenig abbrechen, ſpricht er dieſe Gefühle in einem ſeiner vollendetſten Sonette aus:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,	Glückſelig, wer der Reiſe Ziel erreicht hat wie Ulyß,
Ou comme cestuy là qui conquist la toison	Und wie der Held, der's goldne Vlies erwarb,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison	Nun heimgekehrt iſt, klug und vielerfahren,
Vivre entre ses parents le reste de son âge!	Um bei den Seinen ſeiner Tage Reſt zu leben.
Quand revoirai-je, helas! de mon pauvre village	Wann ſeh' ich dich, mein armes Dörflein, wieder
Fumer la cheminée; et en quelle saison	Und deiner Feuerſtätten Rauch, wann ſeh' ich wieder
Revoirai-je le clos de ma pauvre maison	Das Stückchen Feld, das um mein Häuschen liegt,
Qui m'est une province et beaucoup d'avantage!	Das mir viel teurer iſt als weites Landgebiet?

Die Zeitgenoſſen bewunderten Du Bellay vornehmlich als ſatiriſchen Dichter. Ronſard nennt ſeinen Freund den „großen Alkäus Anjous". Die „Ländlichen Spiele" (Jeux rusticques), anſprechende Kleinigkeiten von leichtem Rhythmus, ſchloſſen ſich an den neulateiniſchen Poeten Naugerius an, und der „Hofpoet" (Le poete courtisan) war die erſte horaziſche Satire in franzöſiſcher Sprache. Mit meiſterhafter Ironie iſt hier das Bild des mühelos bei Hofe Beifall und Pfründen erwerbenden galanten Poeten gezeichnet, und die Beziehung auf Mellin de Saint-Gelais iſt in einigen Verſen ſo deutlich, daß man die Entſtehung der Satire in die erſten Jahre von Du Bellays Auftreten verlegen darf. Den engen Anſchluß an Horaz bekunden zahlreiche Nachbildungen.

Jean Antoine de Baïf ſtammte wie Du Bellay aus Anjou. Er hatte von ſeinem Vater ein nicht unbeträchtliches Vermögen geerbt, ſo daß er ſich ſeiner Neigung zu den Wiſſenſchaften und zur Poeſie ohne Bedenken hingeben konnte. Zuerſt feierte er in „Vierzeilern" (1551) die Königin Margarete und pries in Sonetten, Liedern, Stanzen („Amours", 1552) eine erdachte Geliebte, dann ſchrieb er die von wirklicher Leidenſchaft eingegebenen „Liebesgedichte an Francine" (Amour de Francine, 1555). Mit Virgils „Landbau" wetteiferte er in den „Himmelserſcheinungen" (Les Météores, 1567), einer Darſtellung der ländlichen Arbeiten nach dem Lauf der Jahreszeiten, und unermüdlich war er als Anakreontiker und Nachahmer der ſpätgriechiſchen Anthologie (Passe-Temps, 1573), als Lehrdichter nach Theognis und anderen alten Spruchdichtern (Les Mimes, 1576). Er begeiſterte ſich für eine enge Verbindung von Dichtung und Muſik, wie ſie die alte griechiſche Kunſt kannte, und verſuchte zu dieſem Zwecke quantitierende Verſe in die franzöſiſche Poeſie einzuführen, die dem muſikaliſchen Tonſatz genau entſprechen ſollten. Bald verband er ſich mit dem hervorragenden Muſiker **Joachim Thibault de Courville**, der die von ihm geſchriebenen Dichtungen in Muſik ſetzte. Beide erhielten vom König die Erlaubnis zur Gründung einer Akademie der Poeſie und Muſik (1570), deren „Beſchützer und erſter Hörer" Karl IX. ſelbſt ſein wollte. In dieſer Akademie ſollten Lieder geſungen werden, „die nach den Regeln der alten metriſchen Kunſt eingerichtet waren", die Aufführungen ſollten alle Sonntage ſtattfinden, und trotz des anfänglichen Einſpruchs des Pariſer Parlaments und der Univerſität wurde die Akademie 1571 auf Befehl des Königs im Hauſe Baïfs eröffnet. Sie hielt ſich etwa zwanzig Jahre: erſt der Tod des Gründers (1589) ſowie der Thronſtreit und Bürgerkrieg nach der Ermordung Heinrichs III. ſcheint ihr weiteres Beſtehen unmöglich gemacht zu haben. Übrigens waren auch Redekunſt und Philoſophie in den Bereich dieſer akademiſchen Tagungen hineingezogen worden. Selbſt der franzöſiſchen Rechtſchreibung widmete man hier ſeine Aufmerkſamkeit. Baif erfand neue Zeichen für ch (ç), ill (*l*), gn (*n*), ou (ȣ), eu (*σ*), ê (ę), an (*ɑ*) und bediente ſich dieſer neuen Schreibweiſe in den „Etrènes de poèzie fransoęze an vers mezurès“ (Franzöſiſche Dichtergaben in gemeſſenen Verſen, 1574). Er hat außerdem eine vollſtändige Überſetzung der Pſalmen und mehrere Bücher Lieder (Chansonettes) in „gemeſſenen Verſen“ hinterlaſſen. Es gehört die Abſetzung der Zeilen dazu, um das Maß dieſer Verſe zu erkennen; ſonſt würden ſie den Eindruck rhythmiſcher Proſa machen, denn die Laut- und Betonungsverhältniſſe der Sprache laſſen den Unterſchied der Kürze und Länge der Silben nicht immer mit Sicherheit feſtſtellen, und ganz beſonders ſchwierig iſt die Entſcheidung der Frage, welche kurzen Silben vor Doppelkonſonant als lang zu betrachten ſind, welche nicht. Da ferner im Franzöſiſchen der Hauptton auf der letzten vollen Silbe des Wortes liegt und ſich hieraus eine die Einförmigkeit mildernde Abſchwächung des Wortaccentes überhaupt ergeben hat, ſo wäre es auch nicht durchführbar geweſen, eine Nachahmung antiker Versarten auf den Rhythmus des Worttones zu gründen, wie man es in der ſtärker accentuierenden deutſchen Sprache mit Erfolg gethan hat.

Als Dichter iſt der weniger fruchtbare **Remi Belleau** höher als ſein Freund Baif zu ſchätzen. Humaniſtiſch gebildet, trat er in das Haus des Marquis d'Elbeuf als Erzieher ein, begleitete René d'Elbeuf nach Neapel (1557) und verbrachte dann bis zu ſeinem Tode ſeine Tage friedlich in dem Hauſe ſeines Beſchützers. Auch er hatte den Ehrgeiz, neue Bahnen zu erſchließen: ſeine Neuerung ſind „Kleine Erfindungen“ (Petites Inventions, 1557), die poetiſche Schilderung von Gegenſtänden der Natur, etwa der Kirſche, der Koralle, des Schmetterlings, der eine Allegorie oder mythologiſche Fabel mit einer Moral nachfolgt. Die Anregungen hierzu erhielt Belleau meiſt aus den „Blumenleſen“ der ſpäteren griechiſchen Dichtung. Gleichzeitig brachte er die anakreontiſchen Lieder in gute franzöſiſche Verſe. Als bukoliſcher Dichter folgte er in ſeiner Miſchung von Proſa und Oden, Hymnen und Sonetten dem Vorbilde des Neapolitaners Sannazaro („Arcadia“). Am höchſten geſchätzt wurden ſeine „Liebesgedichte und neuen Verwandlungen“ (Amours et nouveaux eschanges, 1566), worin er einen aus Ovid entlehnten Grundgedanken mit ſelbſtändigen Erfindungen ausführte.

Belleau beſchreibt hier einunddreißig Edelſteine und Halbedelſteine, erzählt von ihren wunderbaren Eigenſchaften und trägt zum Schluß eine ſelbſterfundene Verwandlungsgeſchichte vor, in der er aus einem belebten Weſen jedesmal den Edelſtein entſtehen läßt. Zuerſt ziemlich genau ſeinen Vorgängern Marbod (vgl. S. 117) und Orpheus folgend, dem ein griechiſches Gedicht über die magiſchen Kräfte der Edelſteine aus dem 4. Jahrhundert zugeſchrieben wird, macht er ſich allmählich auch in den Beſchreibungen ſelbſtändiger. Seine Verwandlungen ſind oft ſinnreich erfunden und von poetiſcher Färbung.

Eine größere Anzahl weniger namhafter Poeten ſchließt ſich den Führern der Bewegung an, zahlloſe Sonette, Oden, Elegien und Eklogen werden zum Drucke befördert, Pasquier nennt unter denen, die ſich „unter dem Feldzeichen der Pleiade anwerben ließen“, Pontus de Thyard, Jacques Tahureau, Guillaume des Autels, Nicolas Deniſot, Louis le Caron, Olivier de Magny, Jean de La Peruſe, Claude Buttet, Jean Paſſerat, Louis des Maſures, den Überſetzer Virgils, und ſich ſelbſt. Das Verzeichnis ließe ſich aber noch vergrößern.

Die durch die Pleiade herbeigeführte Umwälzung, gekennzeichnet durch einen aus dem gelehrten Humanismus hervorquellenden Eklektizismus, deſſen Ungeſtüm oft die Früchte brach, ehe ſich die ſtille Arbeit des Reifens vollendet hatte, iſt doch von weittragender geſchichtlicher Bedeutung geweſen, denn der franzöſiſche Klaſſizismus iſt durch ſie begründet worden. Vor allem hatte man eine poetiſche Sprache ſchaffen wollen, wie ſie die Griechen und Römer beſeſſen hatten, in der Neuzeit die Italiener ſchon beſaßen. Dieſe Sprache ſollte reicher, ausdrucksvoller, gehobener ſein als die der Proſa, fähig, ſtarke Gefühle und hohe Gedanken wiederzugeben. Nicht durch Entlehnung und Aneignung griechiſcher und lateiniſcher Ausdrücke war dies Ziel zu erreichen, ſondern durch freie Behandlung des vorhandenen Sprachſchatzes und ſeiner Bildungsmittel. Aber die zwingende Gewalt der franzöſiſchen Sprachentwickelung drängte ſchon lange auf eine feſte Wortfolge im Satze hin. Der Verfall und das Verſtummen der franzöſiſchen Flexionsendungen führte auf eine logiſche Wortfolge: Subjekt, Prädikat, Objekt und die übrigen Satzteile erhielten ihren beſtimmten Platz, die Freiheit der antiken oder der italieniſchen Wortſtellung für den poetiſchen Ausdruck zu gewinnen, wurde ſchwierig oder faſt unmöglich. Ferner ſollten Figuren und ſchmückende Beiwörter der Rede Schwung verleihen, der Reichtum der Griechen an Wortzuſammenſetzungen und Ableitungen, die im Verſe voll erklingen, rief zu wetteifernder wortbildender Thätigkeit an. Die alte, von der Pleiade bevorzugte Verbindung von Imperativ und Nominalform (donne-vie, deli-soucy, embrasse-terre) klingt oft recht hölzern; die Verwendung verkleinernder oder vergrößernder Endſilben, die Ableitung neuer Haupt-, Eigenſchafts- und Zeitwörter, die Wiederaufnahme verſchollener Ausdrücke und Formen, alle dieſe Verſuche überſtiegen das Maß der Aufnahmefähigkeit, die ſelbſt eine in lebendigem Fluſſe befindliche Sprache beſitzt. War der Reiz der Neuheit verflogen, ſo ſträubte ſich das Gefühl gegen den fremdartigen Überfluß, ſelbſt wenn man zugeſtehen mußte, daß die Dichter beſtrebt waren, aus dem heimiſchen Vorrat ſprachlicher Überlieferung ihre poetiſche Rede zu zieren und zu bereichern; denn mit Unrecht machte Boileau ſpäter Ronſard den Vorwurf, daß er „im Franzöſiſchen griechiſch und lateiniſch geſprochen habe". Ronſard ſagt einmal: „Die Franzoſen, die meine Verſe leſen wollen, wenn ſie nicht Griechen und Römer ſind, werden anſtatt dieſes Buches nur eine ſchwere Laſt unter den Händen haben". Aber dieſe Worte bedeuten nur, daß der Dichter Leſer von humaniſtiſcher Bildung wünſcht. Ronſard ſowohl wie Du Bellay ſind Feinde jeder Verfälſchung der Sprache durch lateiniſche und griechiſche Brocken. Aber der Dichter ſoll auch nicht abhängig ſein vom Pariſer und vom höfiſchen Sprachgebrauche, ſondern die heimiſchen Mundarten beachten, die Sprache der Handwerker und Künſtler ſtudieren. Dieſer unklare, durch keinen beſonnenen Geſchmack geläuterte ſprachliche Eklektizismus iſt hauptſächlich ſchuld daran geweſen, daß die Dichtungen der Pleiade ſo ſchnell veralteten: ein Jahrhundert ſpäter fand man ſie dunkel, ſchwerfällig, pedantiſch, ſchwülſtig, niedrig, ja geradezu lächerlich. Aber wenn man ſich auch mit den Umſtellungen und ſonſtigen grammatiſchen Freiheiten und Sonderbarkeiten der Schule nicht dauernd befreunden konnte, unverloren blieb doch das von der Pleiade eingeführte klaſſiſche Prinzip der Veredelung des Ausdrucks.

Am erfolgreichſten war die Pleiade mit der Einführung von Vers- und Strophenformen und aller Dichtungsarten, die noch im klaſſiſchen Zeitalter geblüht haben. Der Alexandriner, der nationale und klaſſiſche Vers der franzöſiſchen Dichtung, verdankt der Schule Ronſards ſeine dauernde Einbürgerung. Auch zahlreiche von ihr ausgebildete Strophenformen haben ſich lebendig erhalten: die Liederſtrophen Malherbes und der klaſſiſchen Poeſie bis auf die Zeit der Romantiker ſind von Ronſard und ſeinen Freunden geſchaffen worden.

Keinem Dichter der Pleiade iſt es gelungen, in der Nach- und Umbildung der dem Altertum entlehnten poetiſchen Gattungen ein größeres Werk zu ſchaffen, das dem geiſtigen Leben fortſchreitender Jahrhunderte die aus der Dichtung quellende Nahrung und Erhebung dauernd gewährt hätte, aber den Erfolg hat das Streben dieſer Dichter doch gehabt, daß es die Weiterentwickelung der franzöſiſchen Poeſie nach Form und Inhalt auf beſtimmte Bahnen wies und dem klaſſiſchen Geiſte die Führung verlieh. Am hellſten tritt dieſer Erfolg zu Tage durch das mythologiſche Gepräge, das die Pleiade der franzöſiſchen Dichtung für einige Jahrhunderte aufgedrückt hat. Die griechiſch-römiſche Götterwelt erlangt ſeit Ronſard ſozuſagen amtliche Geltung: fortan kann ſich kein Dichter der Verwendung mythologiſcher Vergleiche, Bilder und Vorſtellungen entziehen, ja bis auf Victor Hugo konnte keine Ode gedichtet werden, ohne daß eine Anleihe bei der griechiſch-römiſchen Götterwelt gemacht worden wäre.

So hat die Pleiade nicht nur dem Grundſatze des Klaſſizismus den Sieg erfochten, ſie hat auch den aus dieſem Grundſatze hervorgehenden praktiſchen Folgen Eingang verſchafft, ſie hat den poetiſchen Stil begründet, den Vorſtellungskreis der antiken Götterlehre in der franzöſiſchen Dichtung heimiſch gemacht, die Versformen und Dichtungsarten, die für eine lange Schaffenszeit Geltung behaupten ſollten, eingeführt, erneuert oder vorbereitet.

---

3. Das Drama.

Als das Pariſer Parlament der Geſellſchaft des Hauſes Burgund nur noch geſtattete, weltliche Schauſpiele aufzuführen (vgl. S. 305), hatte das ernſte mittelalterliche Schauſpiel in Frankreich keine Zukunft mehr. Die Kirche ſelbſt war gleichgültig gegen die Aufrechterhaltung der geiſtlichen Spiele; ſie hatten ſich ja immer mehr nach der weltlichen Richtung hin entfaltet und Erſcheinungen gezeitigt, die manchem für Zucht und Sitte beſorgten Geiſtlichen bedenklich wurden. Bei Hofe und in der Schule rümpfte man die Naſe über die Roheit der alten Spiele, über die Unwiſſenheit und Plumpheit der Spieler. Man wünſchte die Früchte einer vervollkommneten Kenntnis der dramatiſchen Kunſt zu pflücken: einzelne dramatiſche Meiſterwerke aus dem Altertum wurden in die Mutterſprache übertragen, Sophokles' „Elektra" 1537 von Lazare de Baïf, Euripides' „Iphigenie" 1549 von Sibilet; auch ſind gewiß ſchon einzelne Komödien von Terenz und Plautus in den Schulen aufgeführt worden.

Eigene Stücke nach dem Muſter der Alten ſchrieb man zunächſt in lateiniſcher Sprache unmittelbar für die Bühnendarſtellung in den gelehrten Schulen. Die erſten Verſuche in guter lateiniſcher Sprache, die „Dialoge" (1536) des Raviſius Textor vom Kolleg Navarra in Paris, waren noch Allegorien im Geiſte der Moralitäten, aber „Der am Kreuze ſiegende Chriſtus" (Christus Xylonicus, 1537) von Nicolaus Bartolomäus war ſchon von antikem Zuſchnitt. Der berühmte Latiniſt George Buchanan (1506—82) hat während ſeiner Amtsthätigkeit am Kolleg in Bordeaux (1540—42) Tragödien („Jephtha" [Jephthes], „Der Täufer" [Baptistes]) verfaßt, „durch deren Darſtellung er die Jugend von den Moralitäten zur Nachahmung der Alten nach Kräften hinüberzuziehen ſuchte", und Montaigne erzählt, daß er, kaum zwölfjährig, „die erſten Rollen in den lateiniſchen Tragödien Buchanans und Murets, die im Kolleg von Guyenne nicht ohne Würde aufgeführt wurden, geſpielt" hat. Das anerkannte Meiſterſtück der neulateiniſchen Dichtung war aber der „Julius Cäſar" (1544) von Marc Antoine Muret (1526—85).

Dieſes erſte Römerſtück in Frankreich iſt von dürftiger Handlung, es ſtellt nur die Situation dar, die der Ermordung des Helden unmittelbar vorausgeht, und ſchließt mit einem Bericht über Cäſars Tod. Politiſche Geſpräche, ſtimmungsmalende Monologe und Deklamationen bilden den Inhalt dieſes Abklatſches der antiken Schultragödie des römiſchen Dichters Seneca.

Auch die ſchon ſeit länger als hundert Jahren in Italien mit Glanz und unter großem Zulauf veranſtalteten Aufführungen antiker oder nach altem Vorbild geſchriebener Stücke waren nicht ohne Bedeutung für Frankreich. Italieniſche Schauſpieler, die Komödien von Terenz und

Plautus geſpielt hatten, waren ſchon 1486 in Frankreich aufgetreten, und ſpäter wird auch von der Mitwirkung ſolcher Spieler bei feierlichen Einzügen und Hoffeſten berichtet. Jetzt aber fanden ſich auch im Kreiſe der Pleiade unternehmende Köpfe, die ſich zur dramatiſchen Dichtung berufen fühlten, um mit Neulateinern und Italienern zu wetteifern. Regelrechte Bühnenwerke, frei von der einheimiſchen mittelalterlichen Überlieferung, ſollten die vornehme dramatiſche Kunſt der Alten in die Mutterſprache verpflanzen. Aber die öffentliche Bühne war im Beſitz der bevorrechtigten Spielgeſellſchaften, das neue klaſſiſche Drama blieb alſo auf die Schule und ihre Aufführungen angewieſen, und ſelbſtverſtändlich ſtellte ſich auch der zarte Sprößling einer neuen dramatiſchen Kunſt unter die Zucht der Schulregeln.

Das ſtand feſt, daß man den Spuren der Alten folgen müſſe, und wie auch ſonſt faßt man vor allem die äußere Form der Vorbilder ins Auge. Sicherheit erhält aber die Kritik erſt durch die „Poetik" (Poetices libri VII, 1561) Julius Cäſar Scaligers (1484—1558), die zugleich die Bevorzugung der römiſchen Schultragödie vor dem attiſchen Drama theoretiſch offenbarte.

Das Werk beſchäftigt ſich ſehr eingehend mit den äußeren Bedingungen des dramatiſchen Schaffens. Scaliger weiß, daß der Anfang der Tragödie heiter, das Ende traurig ſein muß, er redet der Löſung des Knotens durch den Gott in der Flugmaſchine (deus ex machina) das Wort und folgt im allgemeinen Ariſtoteles, ohne ein tieferes äſthetiſches Verſtändnis für die Sätze des griechiſchen Philoſophen zu zeigen. Er iſt daher auch viel engherziger als dieſer. Mit der „Katharſis" (der ſittlich läuternden Wirkung der Tragödie) befaßt er ſich überhaupt nicht. Nach ſeiner Definition iſt die Tragödie die Nachahmung eines erlauchten Schickſals durch die Handlung mit unglücklichem Ausgang durch eine gehobene metriſche Sprache. Die drei von den Italienern aus Ariſtoteles herauserklärten „Einheiten" (des Ortes, der Zeit, der Handlung) empfiehlt auch Scaliger zu befolgen. Zweck der Tragödie iſt, wie der Poeſie überhaupt, zu lehren und zu ergötzen. Darum wird großes Gewicht auf die „Lehrſätze" (sententiae) gelegt.

Scaliger folgt Jean de la Taille, der in der Vorrede zu ſeinem „Raſenden Saul" (Saul furieux, 1572) zuerſt unter den Franzoſen die Regel der drei Einheiten formuliert hat (vgl. S. 383). Eſtienne Jodelle kam den Theoretikern noch zuvor, als er 1552 mit der Keckheit eines frühreifen Talentes die Löſung der ſchwierigen Aufgabe unternahm, eine von den Alten inſpirierte franzöſiſche regelrechte Tragödie zu dichten: die „Gefangene Kleopatra" (Cleopatre captive). Das Stück wurde „vor dem König Heinrich in Paris im Hotel Rheims unter großem Beifall der ganzen Geſellſchaft aufgeführt" und als ein großartiger Erfolg von der Pleiade rauſchend gefeiert. Eine zweite Tragödie Jodelles, „Die ſich opfernde Dido" (Didon se sacrifiant, vor 1558), entſtand aus der bekannten Epiſode der Äneide (IV. Buch).

Mit ſeinen beiden Tragödien hat Jodelle, ſo ſchülerhaft unreif die Ausführung auch iſt, die erſten Vorbilder des klaſſiſchen franzöſiſchen Kunſtdramas dargeboten. Er hat die aus dem Altertum überlieferte Form der tragiſchen Dichtung in einem ſelbſtändig gewählten und komponierten antiken Vorwurf für Frankreich neu erſchaffen und zugleich den kunſttheoretiſchen Forderungen der Renaiſſance-Poetik genuggethan.

Den Inhalt der „Kleopatra" bildet die Frage, ob die ihren Geliebten beweinende ägyptiſche Königin die Schmach der Gefangenſchaft und des römiſchen Triumphes über ſich ergehen laſſen oder den Tod wählen ſoll. Das Stück ſetzt kurz vor der Kataſtrophe ein, dieſe ſelbſt wird herbeigeführt durch Ereigniſſe, die vor dem Beginn des Schauſpiels liegen, und die Entſcheidung, der ſelbſtgewählte Tod der Königin, wird von Zeugen berichtet.

Abgeſehen vom Chor, dem „beſorgten Zeugen der Handlung", ſind bei Jodelle gewiſſe, den Charakter der klaſſiſchen franzöſiſchen Tragödie beſtimmende äußere Merkmale vorhanden: der Vorwurf aus der alten Geſchichte, die Rückſicht auf die Orts- und die Zeiteinheit, die Durchführung des tragiſchen Gedankens in einer möglichſt einfachen Handlung, die Einteilung in Akte und Szenen, die geringe Zahl der Perſonen. Man war himmelweit entfernt vom Verfahren des mittelalterlichen Schauſpiels!

Die Vereinfachung der Handlung und ihre Beſchränkung auf die Kataſtrophe führt indeſſen, da der Dichter ein Neuling in der Kunſt iſt, zu einer Aneinanderreihung von Monologen und Erzählungen ohne dramatiſches Leben, die, um bühnenwirkſam zu ſein, der Rhetorik bedürfen. Daher wird, zugleich der Einheitlichkeit des Ausdrucks zuliebe, durchgehends ein deklamatoriſcher Ton feſtgehalten. Wenn aber Jodelles unſicherer Geſchmack die Rhetorik lächerlich übertreibt, ſo iſt das Prinzip der gleichmäßig gehobenen, nach ſchmuckreichem und pathetiſchem Ausdruck ſtrebenden Sprache doch auch ſpäter befolgt worden. Nach einigem Schwanken zwiſchen dem alten heroiſchen Vers und dem Alexandriner entſchied ſich Jodelle für den letzteren, und dieſer iſt Frankreichs tragiſcher Vers geblieben.

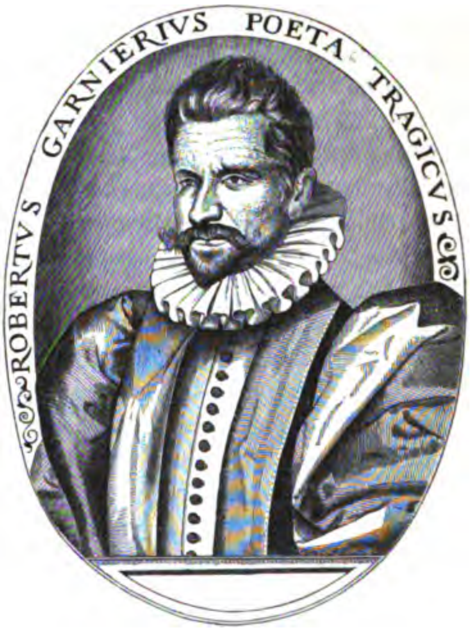
Jodelles Beiſpiel fand Nacheiferung. Jean de la Péruſe (1529—54) richtete Senecas „Medea“ für die franzöſiſche Schulbühne ein (1552), Jacques Grévin (1538—70) bearbeitete nach Muret (vgl. S. 356) einen „Julius Cäſar“ (1558), Jacques de la Taille (geſt. 1562) hatte ſchon mit achtzehn Jahren Tragödien und Komödien verfaßt; ein „Darius“ (Daïre) und ein „Alexandre“ ſind von ihm gedruckt worden (1562). Sein Bruder Jean de la Taille (1540—1611) ſchrieb den ſchon erwähnten „Raſenden Saul“ und die „Gabaoniter oder die Hungersnot“ (Les Gabaonites ou la Famine, 1573).

Es iſt merkwürdig, daß ſchon in dieſer Zeit der Anfänge und taſtenden Verſuche die drei Quellen ſich erſchließen, aus denen die franzöſiſche Tragödie ſpäter vornehmlich ihre Stoffe geſchöpft hat: die alte Geſchichte und Sage, das Alte Teſtament und das Türkenreich. Denn eine erſte türkiſche Tragödie war zu dieſer Zeit Gabriel Bounins „Soltane“ (Die Sultanin, 1560), und auf geiſtliche Vorwürfe führte religiöſe Überzeugung und Begeiſterung hugenottiſche Dichter. Das älteſte Werk dieſer Art, „Der opfernde Abraham“ (Abraham sacrifiant, 1551), ſoll zur Feier der Thronbeſteigung Heinrichs II. aufgeführt worden ſein, aber das iſt wegen der calviniſtiſchen Tendenz dieſes poetiſch gehaltvollen Stückes zweifelhaft. Es war ein aus kräftiger Glaubensüberzeugung quellendes Jugendwerk Theodores de Bèze (vgl. S. 335): der Chriſt ſoll aus der Tragödie lernen, Gott die weltlichen Neigungen und das irdiſche Gut zum Opfer bringen. Der innere Kampf Abrahams, der ſeinen Sohn opfern ſoll, iſt mit pſychologiſcher Wahrheit dargeſtellt. Auch Louis Desmazures ſuchte ſein calviniſches Bekenntnis durch altteſtamentliche Dramen zu beſtärken. Er hat eine David-Trilogie (David fugitif, D. combattant, D. triomphant, 1566) gedichtet, ein Myſterium mit Chören, das ſich Tragödie nennt.

Ihre Höhe erreicht die Schultragödie in den Werken Robert Garniers (um 1534—90; ſ. die Abbildung, S. 359), deſſen Stücke zuerſt in einem Drucke von 1585 vollſtändig vorliegen. Garnier hatte ſchon als Student der Rechte den höchſten Preis in den „Blumenſpielen“ von Toulouſe gewonnen, und im Jahre 1568 trat er mit ſeinem erſten Römerſtücke „Porcia“ hervor. Es folgten „Hippolyt“ (1573), „Cornelia“ (1574), „Mark Anton“ (1578), „Die Troerinnen“ (La Troade, 1579), „Antigone“ (1579), die Tragikomödie „Bradamante“ (1582) und „Die Jüdinnen“ (Les Juifves, 1585). Die drei Römertragödien „Porcia“, „Cornelia“ und „Mark Anton“, verhältnismäßig ſelbſtändig ausgearbeitete Deklamationen und Geſpräche von vorwiegend politiſchem Inhalt, zeigen Garnier als theoretiſchen Republikaner: vielleicht veranlaßte ihn das Unglück des eigenen, von Bürgerkriegen zerriſſenen Vaterlandes, ſich mit den Zuſtänden des ſinkenden römiſchen Freiſtaates zu beſchäftigen. „Hippolyt“, „La Troade“, „Antigone“, die griechiſchen Stücke, ſind ſogenannte „Contaminationen“.

So folgt Garnier im erſten und zweiten Akte ſeiner „Antigone“ Senecas „Phönikern“, im dritten benutzt er die ausführliche Kampfesſchilderung der „Thebaïs“ des lateiniſchen Dichters Statius, während Sophokles' „Antigone“ die Grundlage des vierten und fünften Aktes bildete. Für den „Hippolyt“ kommt vorwiegend Senecas „Phädra“ in Betracht, für die „Troade“ außer Senecas „Troerinnen“ auch das gleichnamige Stück des Euripides und deſſen „Hekuba“. Die ſtarke Abhängigkeit von Seneca erklärt ſich aus der Hochſchätzung dieſes Dichters im Zeitalter Garniers. Seneca wurde neben Sophokles und Euripides geſtellt. Die leichtere Verſtändlichkeit des lateiniſchen Dichters machte ihn übrigens zugänglicher als die Griechen, der franzöſiſche Formenſinn hatte an dem guten Latein, an dem Versbau, an dem vollen Klang der Deklamation Freude, die ſzeniſche Einfachheit, das Zurücktreten der Handlung gegen die Formgebung, eine gewiſſe Weſensverwandtſchaft des lateiniſchen Geiſtes mit dem franzöſiſchen und überhaupt die große Leichtigkeit, mit der man nach dem Muſter der römiſchen Schultragödie arbeiten konnte, alles dies verſchaffte Seneca den Vorzug vor den anderen Meiſtern der alten Bühne.

Garniers Werke ſind der vollendetſte Ausdruck der franzöſiſchen regelmäßigen Tragödie klaſſiſcher Ableitung im 16. Jahrhundert. Das Ziel, ein poetiſches Ideal zu verwirklichen und als Nachahmer der tragiſchen Kunſt der Alten eine franzöſiſche Tragödie zu erſchaffen, hat Garnier erreicht, ſo vollkommen, als ihm dies als Franzoſen und bei ſeiner beſchränkten Einſicht in das Weſen der antiken Bühne möglich war. Im Banne der Schule aufgewachſen, iſt er ſtark in der unmittelbaren Nachahmung und Entlehnung von Einzelheiten, aber zu ſelbſtändig, um nur Abklatſche zu liefern. Seine eigene Begabung weiſt ihn auf das Lyriſche, und da er zugleich in den Botenerzählungen ſeiner Stücke das Epiſche begünſtigt, überholt er kaum in der Entwickelung zum eigentlich Dramatiſchen ſeine Vorgänger. Aber ſeine Charaktere ſind einfach und aus einem Guß, ſie bewegen ſich geradlinig vorwärts. Er legt ihnen gern die auch ſpäter auf der franzöſiſchen Bühne übliche Zergliederung und Auseinanderſetzung der Beweggründe ihrer Handlungen in den Mund. Einer der Schüler Senecas, aber der hervorragendſte unter ihnen, bildet Garnier die wichtigſte Verbindung zwiſchen der Schultragödie der Renaiſſance und der franzöſiſchen Tragödie Corneilles und Racines. Am urſprünglichſten zeigt ſich ſein Schaffen in „Bradamante“ und den „Jüdinnen.“



Robert Garnier. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 358.

Dieſe, ein altteſtamentliches Stück, das kein unmittelbares Muſter hat, und deſſen Vorwurf der Dichter erſt nach den Büchern der Könige dramatiſch zubereiten mußte, ſchrieb Garnier in erbaulicher Abſicht, „um einen Fall, der unſeren Herrgott angeht, zu beſingen, und der eines Chriſten würdig ſei“. Der Gegenſtand des Stückes war nämlich die Niederwerfung des jüdiſchen Königs Zedekia und die Ausrottung ſeines Geſchlechtes durch den übermütigen Tyrannen Nebukadnezar. Vielleicht ſind hier Zeitanſpielungen auf den Krieg der drei Heinriche vorhanden.

„Bradamante“ kann man ein romantiſches Schauſpiel nennen oder auch eine Tragikomödie. Charakteriſtiſch für dieſe Art von Stücken iſt die geringere Geſpanntheit des Tons, die beſcheidenere ſoziale Stellung der Helden, die reichere Handlung und der glückliche Ausgang.

Die Fabel ſtammt aus Arioſtos „Raſendem Roland“. Ein Kampf zwiſchen Liebe, ritterlicher Ehre und Freundestreue iſt die bewegende Kraft der Handlung. Die Heldenjungfrau Bradamante, die heimlich mit Roger verlobt iſt, ſoll den byzantiniſchen Fürſten Leo heiraten; doch muß dieſer Bewerber ſie vorher im Kampfe beſiegen. Leo kann nicht hoffen, den Kampf ſiegreich zu beſtehen, aber ſein Freund Roger, der ihm verpflichtet iſt, wird in ſeinen Waffen für ihn kämpfen. Roger ſiegt und erwirbt Bradamante dem Freunde. Bei der Verzweiflung der beiden Liebenden löſt Leos Edelmut den Konflikt durch ſeinen großmütigen Verzicht.

In dieſem Ritterſtücke kommt Garnier, ohne gelehrtes Wiſſen vorauszuſetzen, unmittelbar dem Verſtändnis der Zuſchauer oder Leſer entgegen.

Wenig wertvolle Vorarbeit hat das 16. Jahrhundert für die glänzende Entwickelung des franzöſiſchen Luſtſpiels im 17. Jahrhundert geleiſtet. Das Luſtſpiel unterſcheidet ſich weſentlich darin von der klaſſiſchen Tragödie, daß es in der Gegenwart ſpielt, nicht in einer idealen Welt, die ſich der Dichter erſchafft, daß es ein Spiegelbild des wirklichen Lebens in der Darſtellung der Charaktere und Sitten ſein ſoll. Als die Erneuerer der franzöſiſchen Dichtung ſich auf das Gebiet des heiteren Schauſpiels wagten und die heimiſchen Erzeugniſſe, Farcen und Sottien, verächtlich behandelten, verkündeten ſie natürlich auch hier die Notwendigkeit, den klaſſiſchen Vorbildern des Altertums zu folgen. Aber die Nachahmung durfte weniger ſklaviſch ausfallen als bei der Tragödie. Die erſten Komödien aus der neuen Schule zeigten doch große Verwandtſchaft mit den einheimiſchen älteren Erzeugniſſen. Auch das alte heimiſche Luſtſpiel hatte ſeine Charaktere, Handlungen und Sittenſchilderungen nach dem wirklichen Leben gebildet: aus derſelben Quelle komiſcher Inſpiration mußten die Luſtſpieldichter der neuen Schule ſchöpfen. Die dramatiſchen Verſuche der Neuerer erheben ſich keineswegs durch ſittlichen Gehalt über die alten Farcen: die antiken Vorbilder ſelbſt und die Luſtſpiele der Italiener, die vielleicht noch mehr als die Werke eines Plautus und Terenz der Erneuerung des franzöſiſchen Luſtſpieles als Muſter dienten, ſind moraliſch ebenſo anfechtbar. Was das Luſtſpiel in den Verſuchen der neuen Schule vor den alten Farcen als ein wirklicher Fortſchritt auszeichnet, iſt der Umſtand, daß anſtatt der loſe aneinander gereihten Szenen eine in Akte und Szenen geteilte, um einen dramatiſchen Kern gruppierte Handlung tritt. Auch iſt die Sprache im ganzen gewählter und feiner. In der Beibehaltung des achtſilbigen Verſes ſchloß man ſich der älteren heimiſchen Überlieferung an, doch bald gibt man, wie die Italiener, der Proſarede den Vorzug.

Auch beim Luſtſpiel fing man mit Überſetzungen an. Die „Suppositi“ Arioſtos waren 1545 von Jacques Bourgeois, 1547 von Charles Eſtienne übertragen worden, etwas ſpäter folgte der „Negromante“ desſelben italieniſchen Dichters. Die erſte Originalkomödie in franzöſiſcher Sprache war dagegen Jodelles „Eugen“ (1552).

Eugen, ein reicher Abt, lebt mit Alix und ihrem Mann, dem Einfaltspinſel Guillaume, in behaglicher Eintracht. Da kommt Florimond, der ehemalige Liebhaber der Alix, aus dem Felde zurück und macht alte Anſprüche geltend. Aber Jean, der Kaplan Eugens, bringt die Sache wieder ins Gleiche: Helene, eine Schweſter Eugens, für die Florimond einmal geſchwärmt hat, iſt aus Gefälligkeit gegen ihren Bruder bereit, dem Kriegsmann freundlich zu begegnen, und dieſer verzichtet auf Alix. Um endlich deren Gatten von einem läſtigen Gläubiger zu befreien, überläßt der Abt dem Sohn des Gläubigers eine Pfründe. So ſind alle zufriedengeſtellt.

Das Stück, das wie ſo manches klaſſiſche Luſtſpiel mit einer vergnügten Kneiperei der Beteiligten ſchließt, hat keine ſatiriſchen Abſichten: man ſoll ſich einfach beluſtigen, ob dabei die Moral zu kurz kommt, iſt gleichgültig. Im Prolog rühmt Jodelle die Selbſtändigkeit ſeiner Erfindung und den heimiſchen Charakter ſeiner Komödie, die aber nichts gemein habe mit den Stücken jener Poſſenreißer (farceurs), die ſich auf ihren allegoriſchen Plunder etwas zu gute thun.

Eine verſteckte Nachahmung des „Eugen" iſt Jacques Grévins (1538—70) „Schatzmeiſterin" (La Trésorière, 1558), worin „die Liebſchaft und gewohnte Schlauheit einer artigen Schatzmeiſtersfrau" dargeſtellt wird. Eine zweite Komödie Grévins, „Die Verdutzten" (Les Esbahis, 1559), zuerſt im Kolleg Beauvois am 16. Februar 1560 aufgeführt, eine unſaubere Liebesintrigue, in der weder im Inhalt noch im Ausdruck Sitte und Anſtand gewahrt ſind, war eine Bearbeitung des „Sacrifice" von Charles Eſtienne (1543 nach dem italieniſchen „Sacrifisio" der „Intronati" zu Siena). Höher ſteht ein Verſuch Remy Belleaus, der in der „Wiedererkannten" (La Reconnue) ein altes Motiv der griechiſch-römiſchen Komödie aufnimmt.

Es wird darin, nach der „Andria" des Terenz, die Wiedergewinnung eines verlorenen Kindes dargeſtellt, aber zeitgemäß gewendet, denn die Handlung geht von der Plünderung der Stadt Poitiers (1562) aus, wobei ein junges Mädchen von einem Hauptmann gerettet wird. Der junge Krieger liebt die Gerettete, überläßt ſeinen Schützling aber, vom Dienſt des Königs nach Hauſe gerufen, einem Pariſer Advokaten. Die Frau des Advokaten wird eiferſüchtig auf ihren Mann, der ſeinen Schreiber mit dem Mädchen zu verheiraten gedenkt. Ein anderer junger Advokat hat die Neigung Antoinettens gewonnen, aber er darf nicht offen um ſie freien. Zum Überfluß kommt noch der totgeglaubte Hauptmann aus Havre zurück. Alles iſt in Verwirrung, als das Glück einen alten Edelmann aus Poitou in das Haus des Anwalts bringt, der in Antoinette ſeine verlorene Tochter erkennt, ſie dem jüngeren Advokaten nebſt einem einträglichen Amte gibt und auch den Hauptmann bei der Armee gut verſorgt.

Dieſe Komödien gleichen dem griechiſch-römiſchen Luſtſpiel in der Beſchränktheit des Ortes. Die Handlung ſpielt auf der Gaſſe zwiſchen zwei gegenüberſtehenden Nachbarhäuſern, dabei muß auf die Darſtellung innerhalb des Hauſes ſich vollziehender Vorgänge verzichtet und die dramatiſch wirkſamſte Szene oft hinter die Bühne verlegt werden. Antik iſt auch die Nebenſächlichkeit und geringe Selbſtändigkeit der weiblichen Rollen. Wie bei den Alten, ſo bringen auch hier die Diener die komiſche Handlung in Gang. Den Inhalt des Stückes bildet in der Regel eine glücklich durchgeführte Liſt, eine Verwechſelung oder Täuſchung. Dazu kommt dieſelbe Leichtfertigkeit des Tons, dieſelbe ſittliche Schlaffheit wie bei den Alten, nebſt einigen Zugaben Humanität und moraliſcher Betrachtung in Ausſprüchen der Lebensweisheit. Die Charaktere ſind aber zeitgemäß, die Sitten franzöſiſch, und in der Sprache der Auftretenden läßt man ſchon den Unterſchied des Standes und der Bildung hervortreten.

Das Feſthalten am Verſe von acht Silben erklärt ſich wohl aus der Macht der heimiſchen Überlieferung. Daß der Kurzvers die Rede knapp, beſtimmt, ſchlagfertig mache, kann nicht behauptet werden. Dieſer Vers iſt oft für den Bericht, die Betrachtung, Auseinanderſetzung, Ermahnung oder Überredung zu kurz, der Gedankenausdruck wird hierdurch weitſchweifig und umſtändlich. Man entſchied ſich daher bald für die Proſa, und Jean de la Taille, Odet de Turnebe, Pierre Larivey ſchrieben Proſakomödien. Jean de la Taille (vgl. S. 358) übte ſich zuerſt an einer Übertragung des „Wahrſagers" (Negromante) von Arioſto und lieferte dann in den „Nebenbuhlern" (Les Corrivaux, 1573) eine, wie er behauptete, von den Griechen eingegebene, aber recht ſelbſtändige Komödie mit unwahrſcheinlicher, jedoch lebhafter Handlung. Odet de Turnebe (1553—81) folgte in ſeiner Verwickelungskomödie „Die Zufriedenen" (Les Contents, veröffentlicht 1584 von den Freunden des Verſtorbenen) den Italienern, aber in der Geſtalt der Françoiſe dürfte der Einfluß der durch zahlreiche Überſetzungen in Frankreich verbreiteten „Celeſtina" des Spaniers Francesco de Rojas anzunehmen ſein. Die „Neapolitanerinnen" (Napolitaines) Odets ſind vielleicht gleichzeitig mit den „Zufriedenen" entſtanden, aber erſt 1584 von François d'Amboiſe veröffentlicht worden. Eine originelle Figur iſt in dem Stücke der ſtolze, galante, ritterliche, aber dabei hungerleideriſche Spanier Don Diego.

Einen Abſchluß dieſer erſten Lebenszeit des franzöſiſchen Luſtſpiels ſtellen die im Jahre 1579 von Pierre Larivey (um 1550—1612) herausgegebenen ſechs Komödien dar, denen ſpäter (1611) drei weitere folgten. Dieſe Komödien ſind Übertragungen aus dem Italieniſchen, die ſich ihrer Vorlage von Anfang bis zu Ende eng und treu anſchließen, nur daß oberflächliche Abänderungen der Handlung und den auftretenden Perſonen den Anſtrich franzöſiſchen Weſens geben ſollen. Die Stücke ſind: „Der Bediente“ (Le Laquais“, nach dem „Ragazzo“ von Lodovico Dolce), „Die Witwe“ (La Veuve, nach „La Vedova“ von Nicolò Buonaparte), „Die Geſpenſter“ (Les Esprits, nach dem „Aridosio“ des Lorenzino de’ Medici), „Der Verſchnupfte“ (Le Morfondu, nach Grazzinis „Gelosia“), „Die Eiferſüchtigen“ (Les Jaloux, nach „I Gelosi“ von Vincenzio Gabbiani), „Die Schüler“ (Les Escolliers, nach „La Zecca“ von Razzi), „Constance“ (nach „Gostanza“ von Razzi), „Der Treue“ (Le Fidèle, nach „Le Fedele“ von Pasqualigo), „Täuſchungen“ (Tromperies, nach „I Inganni“ von Secchi). Die Handlung wird von Florenz nach Paris verlegt, ein Signor Ceſare wird ein Symeon, ein Valerio Valere, aber keine neue Epiſode, kein neuer Zug oder neuer Gedanke kommt hinzu. Die Stücke bleiben italieniſch, auch ihre Immoralität und die unziemlichen Reden werden mit übertragen. Ihr einziges Verdienſt bildet der franzöſiſche Sprachſtil, denn Larivey hat den Ausdruck öfter durch kleine Zuſätze lebhafter, draſtiſcher, komiſcher gemacht, er verwendet franzöſiſche ſprichwörtliche Wendungen und volkstümliche Ausdrücke, ja man kann ihn ohne Übertreibung einen der Meiſter der franzöſiſchen Proſa des 16. Jahrhunderts nennen. Seine Sprache iſt nicht bloß flüſſig, natürlich, ausdrucksvoll und volkstümlich, ſondern mitunter auch gewählt und fein. Lariveys Komödien ſind noch im 17. Jahrhundert geleſen worden: Molière hat ſie gekannt. Und dieſe Bearbeitungen italieniſcher Stücke ſind wohl die einzigen Verbindungsglieder zwiſchen der komiſchen Bühne des 16. Jahrhunderts und dem klaſſiſchen Luſtſpiel im Zeitalter Ludwigs XIV. geweſen.

Die verheißungsvollen Anfänge der Pleiade, die der laute Beifall der gebildeten Zeitgenoſſen begrüßte, haben doch keine nationale Bühne begründet. Man verfügte weder über eine Bühne noch über Berufsſchauſpieler. Die Paſſionsbruderſchaft behauptete (bis 1629) hartnäckig das alleinige Vorrecht, „ſowohl in der Stadt wie auch in den Vorſtädten und im Weichbild von Paris“ Vorſtellungen zu veranſtalten. Ihre Bühne wird in einer Eingabe aus dem Jahre 1588 als „eine Kloake und ein Haus Satans“ bezeichnet: für die Dichter des höheren neuen Stils war ſie nicht vorhanden. Dagegen fanden die jungen Dramatiker anfangs bereitwillige und begeiſterte Aufnahme in den Kollegien und bei Hofe. Aber die Mode ging vorüber, oder die Bürgerkriege waren daran ſchuld, daß die Könige und die Großen Frankreichs die Aufführungen klaſſiſcher Stücke nicht mehr begünſtigten. Von Vorſtellungen in Paris wird ſpäter nichts mehr berichtet, man hört nur noch von einzelnen Aufführungen in der Provinz. Die Stücke Garniers und ſeiner Zeitgenoſſen ſeit Anfang der ſiebziger Jahre waren Buchdramen, Garniers große, bis in das 17. Jahrhundert hinein dauernde Beliebtheit war ein litterariſcher, kein Bühnenerfolg. Als ein ſpäteres Geſchlecht die Beſtrebungen für das regelmäßige Schauſpiel wieder aufnahm, hatte man die dramatiſchen Anläufe im Zeitalter der Pleiade ſchon ganz aus der Erinnerung verloren.

4. Hugenottiſche Dichter, Moraldichter und Hofdichter.

Der Südweſten Frankreichs, vornehmlich die Landſchaften Guyenne und Gascogne, hat lebhaften Anteil an der geiſtigen Bewegung des Zeitalters genommen. Neben den namhafteren Philoſophen, Geſchichtſchreibern und Dichtern, die aus dieſem Teile des franzöſiſchen Königreichs ſtammen: Montaigne, La Boëtie, Montluc, Brantôme, d'Aubigné, Du Bartas, iſt die Anzahl der minder berühmten nicht gering: Du Haillan, Florimond de Remond, Lancelot de Carle, Jean de la Jeſſée, Pierre du Brach, Guy de Pibrac ſind Zeugen der litterariſchen Fruchtbarkeit des Gebietes. Die Univerſität Bordeaux, an der Buchanan, Muret und Grouchy lehrten, bildete in dieſer Zeit einen Mittelpunkt des geiſtigen Lebens, und an der Grenze des Reiches verſtand es Jeanne d'Albret, dem Vorbild ihrer erlauchten Mutter Margarete von Navarra nacheifernd, in ihrem kleinen Königreiche und an ihrem Hofe zu Nérac dem reformierten Glauben einen ſicheren Rückhalt, wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen Ermunterung und einzelnen Vertretern der Dichtkunſt Anregung und Schutz darzubieten. Proteſtantiſche Geſinnung war die Vorbedingung für die Aufnahme an dieſer Stätte. Es ſind vorzüglich die hugenottiſchen Dichter, die jene ernſte Auffaſſung von den patriotiſchen und ſittlichen Pflichten des Dichterberufs, wie ſie von den Führern der Pleiade wiederholt laut ausgeſprochen worden war, zu verwirklichen ſuchen, während die Dichter am Hofe der Valois, die Desportes, Du Perron, Bertaut, die ja auch von Ronſard aufgenommene Überlieferung des Hofdichtertumes weiterbilden. Im übrigen zeigen auch die proteſtantiſchen Dichter dasſelbe Überwiegen pedantiſcher Gelehrſamkeit und das Unvermögen, durch beſonnene, maßhaltende Überlegung den poetiſchen Stoff klar und harmoniſch zu geſtalten, wie die älteren Dichter der Pleiade. Dagegen findet ſich die vor ihnen ſchon eingeführte italieniſche Zierlichkeit, Anmut und ſinnreiche Verfeinerung nur bei den Hofpoeten wieder. Die hugenottiſchen Dichter erfüllen die aus dem heidniſchen Altertume entlehnten Formen mit chriſtlichem Geiſte; die Hofdichtung aber bleibt religiös und ſittlich gleichgültig, ſelbſt wenn ſie ſich durch einige poetiſche Paraphraſen von Pſalmen und durch andere geiſtliche Poeſien mit dem religiöſen Bedürfnis äußerlich abfindet.

Unter den hugenottiſchen Dichtern aus der Gefolgſchaft des Hauſes d'Albret-Navarra waren Du Bartas und d'Aubigné die anſehnlichſten. **Guillaume de Salluſte, Seigneur Du Bartas** (1544—1590 oder 1591) hatte nach der Weiſe jener Zeit eine encyklopädiſche Bildung erhalten. Ungefähr bis 1576 blieb er, den bürgerlichen Unruhen fern und nur mit ſeinen Studien und der Dichtkunſt beſchäftigt, auf ſeinem Schloſſe. Zu einer umfänglicheren epiſchen Dichtung veranlaßte ihn Jeanne d'Albret, die ihn auf das Buch Judith hinwies, und ſo veröffentlichte Du Bartas ſeine „Judith, ein Gedicht in ſechs Geſängen" (1573) als das erſte Epos in Frankreich, „wo in regelrechter poetiſcher Form heilige Gegenſtände behandelt werden". Zugleich war es die erſte epiſche franzöſiſche Dichtung mit regelmäßigem Wechſel männlicher und weiblicher Reime. Das Hauptwerk des Dichters war aber die von den Zeitgenoſſen in den Himmel der Unſterblichkeit erhobene „Woche" (La Sepmaine, 1579).

In Darſtellungsweiſe und Formgebung abhängig von der Pleiade, iſt Du Bartas ſelbſtändig in ſeiner Stoffwahl und in ſeiner ſittlichen und religiös-erbaulichen Richtung. Er ſchöpft als echter Hugenotte aus den heiligen Büchern des Alten Teſtaments, er fühlt ſich berufen, als chriſtlicher Dichter „Frankreich eine nutzbringende Ergötzung darzubieten und, während er ſelbſt lernt, andere zu unterweiſen und das Leben ſeiner Mitbürger zu retten, die eine irdiſche Sucht nach Unſterblichkeit in der Werkſtätte Amors feſthält". Zugleich folgt er aber dem poetiſchen Brauch, Stellen aus Homer, Lucrez, Ovid (Beſchreibung der Sintflut) und vorzüglich aus Virgil (Lob des Landlebens) nachzuahmen.

Die „Woche" iſt eine Darſtellung der Schöpfung, die gemäß ihrer lehrhaften Beſtimmung zu einer Vorratskammer encyklopädiſchen, aber ungeſichteten gelehrten Wiſſens wurde. Die Grundlage aller Erkenntnis ruht in den „wahrhaften Blättern des doppelten Teſtaments", weshalb Du Bartas auch das

Weltſyſtem des Kopernikus ablehnt. Das Gedicht iſt zugleich eine vollſtändige Darlegung und Verteidigung des chriſtlichen Glaubens, die Erzählung der Weltſchöpfung bildet den epiſchen Faden des Zuſammenhangs. Du Bartas folgt hier den chriſtlichen Dichtern des Mittelalters, einem Juvencus, Dracontius, Hilarius von Arles und Avitus, ſein Eigentum aber ſind die einleitenden Auseinanderſetzungen, die Anrufungen und Epiſoden, die höchſt ausführlichen Beſchreibungen der Weſen und Dinge und die moraliſchen Nutzanwendungen. Die Mythologie der Alten ganz aus ſeinem chriſtlichen Gedichte fernzuhalten, gelang Du Bartas nicht. Seine Beſchreibungen, die freilich oft mehr Einzelheiten aneinanderreihen als eine lebendige Vorſtellung erſchaffen, zeugen von wärmſtem Naturgefühl. Oft auch reißt Du Bartas der Drang, charakteriſtiſch zu ſein, ins Gezierte und Triviale. Vergleiche wie: „Gott hält in der einen Hand den Flegel, das Pflaſter in der anderen" oder „Der Herr verſchwindet wie das Pulver auf der Zündpfanne" ſind Plattheiten, anderes erſcheint als Künſtelei und Klangſpielerei.

Du Bartas iſt von allen Dichtern aus der Schule der Pleiade derjenige, der die Willkür der Sprachbehandlung bis zum Mißbrauch getrieben hat. Die übertriebene Ausnutzung vorhandener Bildungsmittel in der Neuſchöpfung von Wörtern, die häufigen Zuſammenſetzungen aus Imperativ und Subſtantiv, die Doppelungen (pepetillant, sousouflant) nach dem Muſter heute noch gebräuchlicher Koſeformen wie fifille (fille) oder Popaul (Paul) ſind auffällige Seltſamkeiten ſeines Stils.

Das Werk des Du Bartas war den Zeitgenoſſen etwas ſo Neues und Merkwürdiges, daß innerhalb ſechs Jahren über dreißig Ausgaben erſchienen ſind. Überſetzungen gab es in lateiniſcher, italieniſcher, ſpaniſcher, engliſcher, holländiſcher und deutſcher Sprache. Ein Kommentar von Simon Goulard wurde Veranlaſſung, daß das Buch, das erſt die Billigung der Sorbonne gefunden hatte, auf den Index kam.

Eine Fortſetzung des Gedichtes, die „Zweite Woche" (1584—93), ſollte die Geſchichte der Menſchheit vom bibliſchen Standpunkt aus bis zur Erlöſung und zum Tage des Gerichts erzählen. Vier „Tage", jeder zu vier Geſängen, wurden vollendet. Sie führen bis zur Zerſtörung Jeruſalems. Die Fehler und Geſchmacksverirrungen der erſten „Woche" ſind in dieſem Bruchſtücke in noch höherem Maße vorhanden.

Der zweite fruchtbare Dichter der Hugenotten, **Theodor Agrippa d'Aubigné** (1550—1630), erzählt von ſich, daß er ſchon mit ſechs Jahren lateiniſch, hebräiſch, griechiſch, franzöſiſch geleſen und im achten Jahre Platon überſetzt habe. Sein Vater nahm ihn mit nach Paris; „man kam durch Amboiſe, und der Vater erblickte die noch erkennbaren Köpfe ſeiner Kameraden (d. h. der Hugenotten von Amboiſe am Galgen und war ſo ergriffen, daß er ausrief: ‚Sie haben Frankreich enthauptet, die Henkersknechte!' Er legte dem Sohne ſeine Hand aufs Haupt und ſagte: ‚Mein Sohn, es darf dein Kopf ebenſowenig geſchont werden wie meiner, um dieſe ehrenhaften Führer zu rächen; wenn du zurückweichſt, wird dich mein Fluch treffen!'" Nach dem Tode des Vaters (1563) ſollte Agrippa ſeine Studien in Genf beenden. Er ließ ſich nachts barfüßig und im Hemde am Betttuch aus dem Fenſter herab und wurde, der Schulhaft entronnen, von einem Trupp Hugenotten aufgenommen. Nach 1570 lernte er Diane de Salviati kennen, der er, als Schüler der Pleiade, ſeine erſte „Hekatombe" Sonette opferte („Le Printemps d'Aubigné"). Er erſcheint in dieſem „Frühling" als ein friſcher, derber, nicht allzu ſittenſtrenger Kriegsmann, der ſich aber doch ab und zu daran erinnert, daß er im Dienſte des Herrn Zebaoth ſteht. Seit dem Frieden von La Rochelle (1573) war er im Dienſte Heinrichs von Navarra. 1575 begleitete er ihn auf der Flucht aus dem Louvre nach Guyenne und wurde jetzt einer ſeiner treueſten Helfer. Wiederholt raubte ihm ſein ſoldatiſcher Freimut die Gunſt ſeines Herrn, aber Heinrich konnte ſeinen Rat und ſeine thätige Kraft nie lange entbehren, die Ausſöhnung folgte in der Regel dem Bruche bald nach. Als Heinrich den proteſtantiſchen Glauben aufgab, erfüllte dieſer Abfall d'Aubigné's Herz mit Abſcheu und Entrüſtung. Er lebte nun in halber Zurückgezogenheit; aber immer, auch nach Verkündigung des Edikts von Nantes (1598), als eifriger Vorkämpfer der proteſtantiſchen Sache. In dieſen Jahren vollendete d'Aubigné ſeine „Tragiſchen Poeſien" (Les Tragiques, gedruckt erſt 1616), das bedeutendſte ſatiriſche Werk des Zeitalters.

Nach dem Gefecht von Caſtel-Jaloux (1577) „ließ er, durch ſeine Wunden ans Bett gefeſſelt, von dem Richter des Ortes die erſten Abſchnitte ſeiner ‚Tragiſchen Gedichte' niederſchreiben". Mit verſchiedenen Unterbrechungen wurde die Arbeit weitergeführt, ein Bruchſtück um 1589, ein anderes um 1594 veröffentlicht. Die Ausgabe von 1616 enthält ſieben Bücher. Das erſte, „Elend" (Misères), iſt ein Gemälde des erbarmenswürdigen Zuſtandes des Königreichs im allgemeinen, im zweiten Buch, „Die Fürſten" (Les Princes), hält der Dichter über den König, die Königin und die Großen Gericht, das dritte, „Die goldene Kammer" (La Chambre dorée), brandmarkt die Beſtechlichkeit der Richter. Die übrigen vier Bücher ſind überſchrieben: „Das Feuer", „Das Eiſen", „Die Rache", „Das Gericht".

Dieſe glutvollen, ungeordnet und ſtoßweiſe hervorquellenden Verſe ſchildern mit erſtaunlicher Fülle und Lebendigkeit und zuweilen mit ſchreckenerregender Kraft und Anſchaulichkeit den Zuſtand des Hofes und des öffentlichen Lebens; aber ſie ſind doch das Erzeugnis einer undiszipliniert en Begabung, augenblickliche Eingebungen einer von Zorn und Haß gepeitſchten Einbildungskraft. D'Aubigné beſitzt eine reiche Sprachphantaſie, er hat einzelne ausdrucksvolle und treffende Verſe, wie die Franzoſen ſie lieben; aber als dieſe Satiren veröffentlicht wurden, war ihre Sprache teils ſchon zu altertümlich, teils zu ſehr von neugebildeten Wörtern durchſetzt, um noch Beifall finden zu können.

Beſonders beliebt war in dieſer Zeit die **Spruchdichtung**, die wohl in erſter Linie für die Jugend beſtimmt war, und deren älteſte Überlieferung auf die mittelalterlichen Diſticha des vorgeblichen Cato zurückgeht. Derartige Sammlungen moraliſcher Vierzeiler (Quatrains) erlangten große Verbreitung, noch Gorgibus ermahnt in Molières „Sganarelle" Celie zur Lektüre dieſer heilſamen Schriften.

Guy du Faur de Pybrac, Rat am Parlament von Toulouſe (1529—84), gab 126 moraliſche Vierzeiler in zwei Sammlungen (1575 und 1576) heraus, bündige Moralſätze in ungepflegter, aber kerniger Sprache. In ähnlicher Weiſe haben **Antoine Faure**, Präſident des Senats von Savoyen (1557—1624), und der Rat **Pierre Matthieu** (1563—1621) in ihren Vierzeilern über die Eitelkeit der Welt (De la vanité du Monde) und in den „Tablettes de la Mort" (Gedenkbüchlein des Todes, 1610) die Jugend mit Merkſprüchen verſorgt.

Unter dem letzten Könige aus dem Hauſe Valois waren Ronſards und Baïfs Nachfolger die eigentlichen **Hofdichter**. Heinrich III. verſtand nach d'Aubigné über Werke des Geiſtes gut zu urteilen und war „einer der wohlberedteſten Männer ſeines Zeitalters". Amyot und Henri Eſtienne waren ſeine Lehrer geweſen, und im Gemache des Königs las man Plotin, Platon, Virgil, Cicero, Tacitus, Polybius und Machiavelli; der Herrſcher dichtete ſelbſt und überſetzte horaziſche Oden ins Franzöſiſche; ſeine weichliche Natur, die zwiſchen erniedrigenden Ausſchweifungen und Gewiſſensangſt hin und her ſchwankte, vergnügte ſich an der zierlichen und leichtfertigen Dichtung eines **Philippe Desportes** (1546—1606). Dieſer hatte in Italien die italieniſche Dichtung kennen gelernt. Bei Hofe eingeführt, widmete er Karl IX. 1572 ſeinen „Roland furieux" (nach Arioſto) und Villeroy, dem Mörder Colignys, den halb ſelbſt erfundenen, halb nach Arioſto gedichteten „Tod Rodomonts und ſeine Höllenfahrt" (La Mort de Rodomont et sa descente aux enfers). „Angélique et Médor", eine Fortſetzung des „sujet de l'Arioste", war dem Herzog von Anjou (Heinrich III.) zugeeignet. Für die verliebten Regungen des Königs fand Desportes poetiſche Faſſung, und ſpäter war er in derſelben Weiſe für Heinrich III. thätig. Das Wohlwollen Heinrichs IV. aber gewann er ſich, als er ſich vor der Übergabe von Rouen als geſchickter Unterhändler bewährte.

Desportes, der das Wort „pudeur“ (Schamhaftigkeit) in die franzöſiſche Sprache eingeführt haben ſoll, war der weichlich raffinierte Dichter eines entarteten Hofes, ihm fehlt es an Kraft, Urſprünglichkeit und Erfindungsgabe. Er hat von 1573 an verſchiedene Bücher „Amours“ (Liebesgedichte) geſchrieben, ferner Elegien, Kartelle und Maskeraden gedichtet, die Pſalmen in franzöſiſche Verſe übertragen und andere geiſtliche Gedichte verfaßt, aber eigentlich ſo gut wie nichts aus ſich ſelber hervorgebracht: in ſeinen beſten Poeſien verdankt er ſeine Erfolge den Italienern. In ſeinen Sonetten kann er ſchon als der erſte Vertreter eines preziöſen Stiles gelten.

Jean Bertaut (1552—1611) und Jacques Davy Du Perron (1556—1618) ſtellen die Schule Desportes' dar. Bertaut begeiſterte ſich ſchon mit ſechzehn Jahren durch Ronſard für die Poeſie, und Desportes führte ihn bei Hofe ein; er wurde Sekretär und Vorleſer Heinrichs III., zuletzt Biſchof von Séez (1606). Er hat Liebesgedichte und religiöſe Poeſien verfaßt, wie Desportes, ohne daß es ihm gelang, die äußeren Reize ſeines Vorbildes zu erreichen; doch ſind ſeine Pſalmen vielleicht mehr wert als die ſeines Meiſters. Du Perron, der Sohn eines reformierten Geiſtlichen, hatte einen ſo früh entwickelten Geiſt, daß er während der Ständeverſammlung von Blois (1576) dem Könige bei Tiſche als ein Wunder vorgeführt wurde. Desportes ſtellte ihm die Notwendigkeit vor, ſeinen Glauben abzuſchwören, wenn er ſein Glück machen wollte, und ſo wurde Du Perron katholiſch. Als Vorleſer des Königs war er der Nachfolger ſeines Gönners Desportes. Er ſchrieb Gelegenheitsgedichte, und wie Bertaut ſeine „Amours de Cleonice“, ſo verfaßte Du Perron nach bekannten Muſtern die „Amours de Diane et d'Hippolyte“. Er liebte die Wortſpiele, geſuchte Metaphern und Gegenſätze, ſpitzfindige und dunkle Ähnlichkeiten, während Bertaut einfacher und weniger „preciös“ war. 1595 gab Du Perron das Verſemachen auf. Er wurde Biſchof von Evreux, Erzbiſchof von Sens und war bald der beredteſte und ſchriftgewandteſte Prälat Frankreichs. Der Lohn für ſeine Verdienſte um die Kirche — hatte er doch Heinrich IV. zum katholiſchen Glauben bekehrt — war der Kardinalshut (1606).

Die auf die Pleiade folgenden Hofdichter waren nicht mehr von der überſtürzten Begeiſterung ihrer Vorgänger beſeelt, ſie beſaßen weniger aus wirklicher oder eingebildeter Kraft hervorquellende Kühnheit und zugleich weniger Selbſttäuſchung über ihre eigene Begabung als ihre Vorgänger. Das gelehrte Weſen trat in den Hintergrund. Ruhiger wurde der Fluß der poetiſchen Rede; man hielt gegen früher beſſer Maß, ohne darum das höchſte Ziel weiſer Selbſtzucht zu erreichen. Noch auffallender als vorher wirkte der italieniſche Einfluß, er zeigte ſich in unmittelbaren Nachahmungen und in dem Streben nach reizvoller Zierlichkeit, geiſtreicher Neuheit und höfiſcher Artigkeit: der gelehrte Klaſſizismus der Pleiade lenkte in die Bahnen einer von der Geſellſchaft des Hofes beſtimmten Geſchmacksrichtung ein.

XI. Die Zeit Heinrichs IV. und der Maria von Medici (1595—1630).

1. Die Proſa.

Die durch den Sieg Heinrichs IV. neu gefeſtigte Reichseinheit, die in der unbedingten Anerkennung der königlichen Gewalt den Staatsgedanken ausprägte und alle Kräfte der Nation in der Monarchie zuſammenfaßte, wurde immer wichtiger für die weitere Entwickelung des franzöſiſchen Kulturlebens. In der Litteratur wird jetzt die Landeshauptſtadt der Mittelpunkt des geiſtigen und geſellſchaftlichen Lebens; Paris, der Hof und die Stadt, übernehmen die Führung, und bald gilt das Urteil des Landes, der Provinzen nicht mehr, ſondern die Hauptſtadt allein entſcheidet. Das Zeitalter Heinrichs IV. und Richelieus bereitet die Vereinheitlichung des litterariſchen Geſchmacks vor. Der perſönliche Anteil des Königs an Werken des Geiſtes war zwar gering: Heinrich IV. hatte keinen feineren Geſchmack, ihn ergötzten die Poſſen des Komikerkleeblattes von der volkstümlichen Bühne des Hôtel de Bourgogne. Aber ſeine Regierung ordnete (1595) eine Verbeſſerung der Unterrichtsanſtalten an, ließ die Pariſer Univerſität neu organiſieren und das während der Kriege verfallene Collège de France wieder aufrichten. Regen Aufſchwung nahm das religiöſe und kirchliche Leben. Der Katholizismus war ſiegreich, aber nicht ohne ſchwere Wunden aus dem Kampfe hervorgegangen; er bewährte auch diesmal ſeine Lebenskraft. Es galt Unwiſſenheit und Roheit der niederen Geiſtlichkeit, Gleichgültigkeit der Laien, Genußſucht und weltliche Verderbtheit der Prälaten zu bekämpfen. Alle Lebensäußerungen, wozu die Kirche ihre Bekenner erziehen und begeiſtern kann, regen ſich jetzt geſchäftig: Weltflucht, moraliſche Selbſtzucht durch Abtötung des Fleiſches, Myſtik und Askeſe, das Streben, zu wirken im Dienſte der chriſtlichen Nächſtenliebe, oder durch Lehre, Ermahnung, Erziehung beſſernd einzugreifen.

In dieſe Zeit fällt die Thätigkeit des gascogniſchen Bauernſohnes **Vincent de Paula** (1576—1660), den Laienſchweſtern in der Krankenpflege, eine Kongregation von Prieſtern (Lazariſten, 1625) bei ſeinem Werke unterſtützten. Das Kloſterweſen gelangt ſeit Anfang des Jahrhunderts zu neuer Blüte, die Zahl der Nonnenklöſter wächſt, ihre arg gelockerte Disziplin beſſert ſich. Wichtig wurde ein beſcheidenes Kloſter der Benediktinerinnen, **Port-Royal** bei Chevreuſe. Als ſiebzehnjähriges Mädchen wurde eine Tochter des Parlamentsadvokaten Arnauld, mit ihrem geiſtlichen Namen „Mutter Angelica", an die Spitze der Kloſtergemeinſchaft geſtellt; von ernſtem Glaubenseifer und ſtrengem Pflichtgefühl getrieben, ſtellte ſie die ſtrenge Zucht wieder her, führte die alte Gütergemeinſchaft aufs neue ein, ſorgte für Einfachheit der

Lebensweiſe, Bußübungen und werkthätige Unterſtützung der Armen und Kranken. Eine von Port-Royal ausgehende Richtung auf Erneuerung des ſittlichen und religiöſen Lebens ſollte ſich ſpäter, beſonders ſeitdem der Abt von St.-Cyran (1635) die geiſtliche Leitung der Gemeinſchaft übernommen hatte, in Litteratur und Geſellſchaft wirkſam machen. Um der Kirche gelehrte und beredte Prediger heranzubilden, ſtiftete Bérulle 1611 unter dem Namen des „Oratoriums Jeſu Chriſti“ eine freie Vereinigung von Prieſtern; die Mitglieder dieſes Vereins übernahmen die Leitung von Seminarien und Kollegien, in denen man klaſſiſche Studien trieb; das Anſehen der Oratoriſten wuchs von Jahr zu Jahr, und als die Saat reifte, die hier ausgeſtreut wurde, fand die geiſtliche Beredſamkeit auch glänzende Vertreter in Boſſuet, Bourdaloue und Maſſillon. Der Orden der Jeſuiten bemächtigte ſich nach kurzer Verbannung (1594—1603) unter Heinrich IV. des höheren Jugendunterrichtes, ſeine Kollegien wurden die beſuchteſten Bildungsanſtalten Frankreichs. In den folgenden hundertundfünfzig Jahren werden die führenden Geiſter der Nation, Descartes, Corneille, Molière bis auf Voltaire und Diderot, auf Jeſuitenſchulen erzogen: die aus dem Humanismus hervorgegangene freiere Bildung trat zurück: die katholiſche Kirche beſtimmte, obgleich eine tüchtige, widerſtandsfähige calviniſtiſche Minorität beſtehen blieb und geſetzlich geduldet wurde, das Gepräge der wiſſenſchaftlichen und ſittlichen Bildung der Nation; indem ſie ſich die für ihre Zwecke dienlichen klaſſiſchen Bildungsmittel zu eigen machte, wurde ein Ausgleich zwiſchen humaniſtiſcher und kirchlicher Erziehung die Grundlage der franzöſiſchen Geiſteskultur. In den Glaubenskämpfen hatten die Hugenotten ſich in ihren Schriften den Katholiken entſchieden überlegen gezeigt, ſeit dem Übertritt Heinrichs IV. aber erſtehen auch namhafte Vorkämpfer des Glaubens auf katholiſcher Seite, und die litterariſchen Größen der Calviniſten ziehen ſich in die Provinz zurück. **Philippe Du Pleſſis-Mornay** (1549—1623), nach Bezas Tode der geiſtige Führer der Reformierten, verlor die Huld des Königs, obgleich er ihm früher mit Schwert und Feder treffliche Dienſte geleiſtet hatte, weil ſeine Abhandlung „Über das Abendmahl“ (De l'Eucharistie, 1598) ſeinem Herrn unangenehm war, der nicht gern noch einmal mit dem ſchweren Rüſtzeug der Gelehrſamkeit einen Anhänger des reformierten Glaubens den Beweis führen ſah, daß die katholiſche Meſſe eine Fälſchung des alten echten Abendmahlsgebrauches ſei. **Du Perron** (vgl. S. 366) unternahm es, die Behauptungen des proteſtantiſchen Schriftſtellers in einer „Abhandlung über das Abendmahl gegen Du Pleſſis-Mornay“ (Traité du sacrement de l'Eucharistie, 1599) zu widerlegen, und er zeigte ſich damit als der erſte franzöſiſche Schriftſteller auf katholiſcher Seite, der den Reformierten gewachſen war. Am erfolgreichſten für die Wiederbelebung und Vertiefung der katholiſchen Glaubensüberzeugung wirkte aber **François de Sales** (1568—1622). Seine „Einführung zum frommen Leben“ (Introduction à la vie dévote, 1608) ſoll auf Anregung Heinrichs IV. entſtanden ſein, der ein Buch gewünſcht hätte, das die Religion volkstümlich mache. Sehr große Verbreitung gewann auch die „Abhandlung über die Liebe zu Gott“ (Traité de l'amour de Dieu, 1610), eine blumenreiche und ſalbungsvolle Erbauungsſchrift.

Der milde Ton in den geiſtlichen Schriften eines Mannes, den die Kirche ſpäter zum Heiligen erhoben hat, iſt der chriſtliche Ausdruck derſelben Stimmung, die aus der heidniſch-humaniſtiſchen Duldſamkeit eines Montaigne hervorleuchtet. Und ſelbſt in dieſer Zeit des wiedererſtarkten religiöſen Bewußtſeins laſſen ſich in vielgeleſenen Werken die Verkünder einer aus der Weisheit des Altertums geſchöpften Philoſophie vernehmen, deren Sittenlehre nicht bloß auf chriſt-katholiſcher Kirchenlehre ruht. **Guillaume Du Vair** (1556—1621), unter Heinrich IV. Präſident des Parlaments zu Aix, ein eifriger Lobredner der Alten in ſeiner gerühmten Abhandlung

„Über die franzöſiſche Beredſamkeit“ (De l'eloquence françoise, 1595), iſt aber vor allem moralphiloſophiſcher Schriftſteller, der zwiſchen der heidniſchen Philoſophie und dem chriſtlichen Glauben zu vermitteln ſucht. Seine bedeutendſten Werke ſind: „Die heilige Philoſophie“ (La Sainte Philosophie), eine durch reine Sprache und klaren Stil ausgezeichnete Schrift, und „Die Moralphiloſophie der Stoiker“ (La philosophie morale des Stoiques), die als ein Verſuch erſcheint, der Sittenlehre eine rein menſchliche Begründung zu geben.

Größere Verbreitung und Beliebtheit wurde **Pierre Charrons** (1541—1603) „Abhandlung von der Weisheit“ (Traité de la Sagesse, 1601) zu teil. Die Schrift wurde das Andachtsbuch der Gebildeten, die ſich äußerlich nicht von der Kirche trennten, aber der Meinung waren, daß eine wahrhaft ſittliche Lebensauffaſſung und -Führung ſich auch vernünftig begründen laſſe. Charron iſt der Verkündiger jener Sittenlehre, die ſich von dem thörichten Haufen ſcheidet, der überhaupt kein eigenes Urteil hat, und für den eine durch den Glauben geſtützte und an die Satzungen der Kirche gebundene Moral notwendig iſt. Seine Weisheit iſt abhängig von den Alten, von Montaigne und Du Vair, er zeigt aber ſchon jenes Streben nach Ordnung, Klarheit und Einfachheit, das gerade in den hervorragendſten Geiſteslenkern des 16. Jahrhunderts zu vermiſſen iſt. Seinem Tone nach hält ſich Charrons Werk auf der Grundſtimmung vornehm exkluſiver Humanität: das Ruhebedürfnis, die Abwendung von der Leidenſchaft macht ſich nach langem Kampf und Streit fühlbar. Eine gewiſſe Kühle und Sorge um das eigene Behagen äußert ſich in der Vorſchrift, daß der Weiſe nur „ſich ſelbſt leben, die Geſchäfte in die Hand, nicht ins Herz nehmen, ſie auf ſich nehmen, nicht ſie in ſich aufnehmen ſoll“. Charrons Gegner forderten, das Buch ſolle von Henkershand verbrannt werden, Heinrich IV. aber entzog ſich dieſem Anſinnen, und Jeannin, der Präſident des Staatsrates, nannte das Werk ein „Staatsbuch“ (livre d'estat), deſſen Vertrieb man nicht beanſtanden dürfe: es war ihm Staatsraiſon, der Verbreitung duldſamer, beruhigender Anſchauungen Vorſchub zu leiſten.

Als Geſchichtſchreiber haben das Zeitalter Heinrichs IV. aus dem reichen Vorrat perſönlicher Erfahrung dieſelben Männer dargeſtellt, die in Krieg und Frieden des Königs getreue und erfolgreiche Helfer geweſen waren. Selbſt ſein thatkräftiger Miniſter **Maximilien de Béthune, Herzog von Sully** (1560—1641), ließ ſich von ſeinen vier Sekretären ſeine Erlebniſſe erzählen und entwarf in dieſer wunderlichen Form einen ſtiliſtiſch oft ungenießbaren, aber genauen und geſchichtlich wertvollen Rechenſchaftsbericht über Heinrichs „häusliche, politiſche und kriegeriſche Maßregeln“ (Les Royales Œconomies, gedruckt 1638 und 1662), aus dem uns der Verfaſſer als ein mit Einſicht und Hingebung ſeinem Vaterlande und den politiſchen Ideen ſeines Herrn dienender Mann entgegentritt. Ein Altersgenoſſe Heinrichs aus der Partei der „Politiker“, der weſentlich an der Ausarbeitung des Edikts von Nantes (1598) beteiligt geweſen iſt, **Jacques Auguſte de Thou** (1553—1617), ſchrieb die berühmte „Thuana“, eine „Geſchichte der eigenen Zeit“ (Historia mei temporis, 1604—20), die ſo gründlich und mit ſo unbefangener Wahrheitsliebe den Kampf der Proteſtanten für die Gewiſſensfreiheit während der Jahre 1544 bis 1607 darſtellte, daß dieſes großartigſte Geſchichtswerk des 17. Jahrhunderts aus katholiſcher Feder bald nach ſeinem Erſcheinen auf den Index geſetzt wurde. Leider iſt die „Thuana“ in lateiniſcher Sprache und nach dem Vorbilde des Römers Titus Livius geſchrieben, daher zwar ohne Wichtigkeit für die Entwickelung der franzöſiſchen Proſa, aber das denkwürdigſte litterariſche Erzeugnis Frankreichs, das aus der Reformation und dem Humanismus hervorgegangen iſt. Auch **Agrippa d'Aubigné** gelang es meiſt, ſeine ungeſtüme Leidenſchaft zu bändigen, als er gleichfalls in einer „Weltgeſchichte“ (Histoire universelle, 1616, 1618, 1620) die

Zeitläufte erzählte, in denen er ſich ſelbſt in Rat und That bewährt hatte. Er war von der Würde ſeiner geſchichtlichen Aufgabe innig überzeugt, aber wie ſehr er ſich bemüht, ſeinen Gegnern gerecht zu werden, in ſeiner Auffaſſung iſt dieſes ungleichmäßig geſchriebene, aber von einem mächtigen Lebenshauch durchwehte Geſchichtswerk von der Geſinnung des calviniſtiſchen Edelmannes abhängig, dem Heinrich IV. vor allem der Parteiführer iſt, und der ſeine Geſchichte mit dem Jahre 1598 abſchließt, in dem den Reformierten in Frankreich das Recht freier Religionsübung geſetzlich geſichert wurde.

Ganz anders als d'Aubigné ſah ſich Pierre de Bourdeilles, Abt von Brantôme (1540—1614), die Welt an. Er hat als vornehmer Hofmann ſeinem Vergnügen gelebt und nach mancherlei Kriegsfahrten und Erlebniſſen unter den heimiſchen Königen und an auswärtigen Hofhaltungen aus der bunten Mannigfaltigkeit des eigenen Hof- und Kriegslebens einen großen Reichtum merkwürdiger und intereſſanter Züge treu in ſeinem Gedächtnis bewahrt und durch Lektüre und Erzählungen anderer noch vermehrt. Ein Unglücksfall (1584) feſſelte ihn vier Jahre ans Krankenlager und brachte ihm dauerndes Siechtum. Da benutzte Brantôme die unfreiwillige Zurückgezogenheit auf ſeinem Schloſſe Richemond, um den großen Vorrat der geſammelten Kenntniſſe von Menſchen und Sitten der vornehmen Welt des 16. Jahrhunderts auszuſchütten in die „Lebensgeſchichten erlauchter Männer und großer Feldherren des Auslandes und Frankreichs“ (Vies des hommes illustres et des grands capitaines estrangers; vies des hommes illustres et grands capitaines françois), in die „Lebensgeſchichten der erlauchten und der höfiſchen Frauen“ (Vies des Dames illustres; vies des Dames galantes) und in „Duellgeſchichten“ (Anecdotes touchant les duels) und „Renommagen und Flüche der Spanier“ (Les Rodomontades et juremens des Espagnols). Dieſe ſechs, ſchön in blauen, grünen und ſchwarzen Samt gebundenen Bände ſollte Brantômes Erbin, die Gräfin von Duretal, dem Druck übergeben; aber ſie ſcheute ſich wegen des Ärgerniſſes, das von den Büchern ausgehen konnte, den letzten Willen ihres Oheims zu erfüllen; ſo iſt dieſer reiche Anekdotenſchatz des 16. Jahrhunderts erſt ſeit 1665 durch den Druck allgemein bekannt geworden. Brantôme erzählt in dem freien Ton ſeiner Zeit, er charakteriſiert ſeine Perſonen äußerlich durch merkwürdige Züge und amüſante Geſchichten; ohne Wahl berichtet er Gutes und Böſes, Edles und Abſcheuliches, nicht ohne Wärme das Gute, aber auch mit unverwüſtlicher Heiterkeit das Schlimme. Da er vor allem unterhalten will, kann Brantôme es mit der geſchichtlichen Wahrheit nicht ſo genau nehmen. Mit der eigenen Meinung über die Handlungen der großen Herren und vornehmen Frauen hält er zurück, er überläßt es „den großen Sittenrednern“ (grands discoureurs), die „dazu kompetent ſind“, über dieſe Dinge zu urteilen. Ihr unterhaltender und vielfach anſtößiger Inhalt hat Brantômes Schriften ungemeine Verbreitung verſchafft, ja vielfach ſind die Erzählungen dieſes ſcheinbar naiven, aber oberflächlichen und leichtfertigen Berichterſtatters maßgebend für die Vorſtellungen geworden, die man ſich von der Geſellſchaft und den Sitten des 16. Jahrhunderts gemacht hat.

Jedenfalls weht in der höheren Proſadichtung, in den Romanen, die doch die Lebensideale der vornehmen Leſer verwirklichen, ein ganz anderer Geiſt als in der Welt, die Brantôme uns ſchildert. Das Franzöſiſche hatte ſchon als Dolmetſcher für die Verbreitung des idealen Ritterromans geſorgt. Jetzt kam durch Montemayors „Diana“ (1560), ein anderes Meiſterwerk der ſpaniſchen erzählenden Litteratur, der Hirtenroman auf. Dieſer bald in alle gebildeten Sprachen überſetzte Roman übertrifft an Bedeutung für die Entwickelung der ganzen Dichtungsart die „Arcadia“ (1489—95) des Neapolitaners Sannazaro, die nur eine Schilderung ländlicher

Szenen iſt, deren Proſa mit Eklogen und lyriſchen Poeſien abwechſelt. Die Gegenſtände und die Darſtellung ſind bei Sannazaro im allgemeinen den Alten, Theokrit und Virgil, entnommen; wir haben hier eine klaſſiſche Landſchaft vor uns, klaſſiſche Hirten, antike Gebräuche, Götter und Feſte, das Ganze aber iſt durchdrungen von moderner Empfindung, von der raffinierten Gefühlsäußerung petrarkiſcher Poeſie. Auch beſtimmt den Geiſt des Schäferromans die ritterliche Galanterie, die, von den provenzaliſchen Troubadours erſchaffen, ihre verfeinerte Ausbildung in der italieniſchen Liebesdichtung ſeit Dante gefunden hatte. Es iſt nicht zu leugnen, daß zu der rein das ſtoffliche Intereſſe belebenden Fülle abenteuerlicher Begebenheiten und Verwickelungen jetzt ein Gewinn an ethiſchem und pſychologiſchem Gehalt tritt, der ſich aus der Darſtellung der ſpitzfindigen und ſelbſtquäleriſchen tiefen Leidenſchaft und des zarten Gefühlslebens ergibt. Daß die Hirtentracht oft nur eine Maske iſt, worin Geſtalten von vornehmen Lebensgewohnheiten zierlich einherſchreiten, beeinträchtigt die Wirkung nicht. Denn hierdurch erhielt die Erzählung einen ſubjektiven Zuſatz, der ſie einen Schritt weiter brachte in der Darſtellung individuellen Lebens. Dieſer Fortſchritt vollzieht ſich mit der Aufnahme des Selbſterlebten. Die liebevolle Schilderung ſeeliſcher Regungen beginnt mit der Aufnahme des paſtoralen Beſtandteils in den heroiſchen Roman.

Keine der zahlreichen Nachahmungen der „Diana" hat ein ſo glückliches Geſchick gehabt und ſich ſo lange in der Hochſchätzung der Zeitgenoſſen behauptet wie die „Aſträa" (Astrée, 1610—1627), das Werk des ſüdfranzöſiſchen Edelmannes Honoré d'Urfé (1568—1625). Als ſein älterer Bruder geiſtlich geworden war und ihm die Grafſchaft Châteauneuf in Breſſe zugefallen war (1600), heiratete er die „Witwe" dieſes Bruders, Diane de Châteaumorand, die aber nicht die Heldin jener Liebesneigung war, die in d'Urfé's Schäferroman hineinſpielt. In Savoyen entſtanden die beiden erſten Bände des Romans (1610), deſſen Ruhm ſich in Frankreich ſchnell verbreitete. Heinrich IV. ſchenkte dem ehemaligen Gegner ſeine Gunſt, und auch Ludwig XIII., dem d'Urfé den dritten Teil (1619) zueignete, bezeugte ihm ſein Wohlwollen. Der letzte Teil der „Aſträa", angeblich nach der Handſchrift des Verfaſſers, erſchien 1627, doch iſt der Schluß wohl die Arbeit des Herausgebers.

Wie „Diana" am Eslafluſſe beginnt, ſo ſpielt „Aſträa" hauptſächlich am Lignon in Forez (Département Loire). Der Dichter ſchildert ein Gemeinweſen, das von Nymphen und Druiden geleitet wird, während eine tapfere Ritterſchar das Reich beſchirmt. Die Erbin der Königin dieſes Landes iſt Galathea. Die eigentlichen Helden des Romans gehören aber einem edlen Hirtenvolke an. Die heiligſte Pflicht dieſer Leute iſt der Gehorſam gegen die Gebote der Liebe. Celadon, der treue Liebhaber Aſträas, wird von dieſer für falſch gehalten und aus ihrer Nähe verbannt. Verzweifelnd ſucht er den Tod in den Wellen, doch der Sturm treibt den Bewußtloſen ans Ufer, wo Galathea ihn findet und rettet. Sie wünſcht ſich ihn zum Gatten, aber ihre Künſte ſind vergeblich: er flieht in die Einſamkeit, um der Geliebten treu zu bleiben, baut ihr unter dem Namen der Göttin der Gerechtigkeit einen Tempel und härmt ſich in ihrem Dienſte ab. Eines Abends, als Celadon gerade abweſend iſt, kommt Aſträa zu dem Tempel, und als ſie dort ihr Bildnis ſieht, meint ſie, Celadons abgeſchiedener Geiſt habe den Tempel aufgerichtet. Sie ſchläft unweit des Heiligtumes ein. In der Frühe naht ſich Celadon zur Morgenandacht; er erblickt die Schlummernde, ſchiebt ihr ein beſchriebenes Papier ins Gewand und küßt ſie. Aſträa erwacht, gewahrt den in den Strahlen der Morgenſonne fliehenden Jüngling und glaubt, es ſei ſein Geiſt. Sie empfindet bittere und innige Reue. Ein weiſer Druide bringt Celadon, als Mädchen verkleidet, zu ihr, und die vermeintliche Jungfrau lebt, ohne ſich je zu verraten, mit Aſträa in häuslicher Gemeinſchaft. Indeſſen wird Galathea in ihrer Stadt Marcilly von dem ehrgeizigen Polemas belagert. Aſträa und Celadon fallen den Feinden in die Hände, und um die Belagerten zu verwirren, ſtellen die Belagerer ſie beim Sturm in die erſte Kampfreihe. Celadons Heldenmut befreit Aſträa, und der Jüngling gibt ſich der Geliebten endlich zu erkennen. Aſträa iſt empört über den Betrug, den ihr Celadon geſpielt hat, und verbannt ihn aus ihrer Nähe. Aus Verzweiflung will ſich Celadon am Quell der treuen Liebe den Löwen, den Hütern des Gewäſſers, überliefern. Er bleibt jedoch unverſehrt, und als ſich Celadon und Aſträa durch ihr reines Spiegelbild im Quell von ihrer beiderſeitigen Treue überzeugt haben, erſcheint Cupido und befiehlt, die Liebenden durch das Band der Ehe zu vereinen.

Das iſt aber nur der Verlauf der Haupthandlung. Die Erzählung zieht ſich durch fünf enggedruckte Bände von je 500 — 600 Seiten hindurch, die Zahl der auftretenden Perſonen iſt Legion, neue Geſtalten ſchieben die ſchon bekannten in den Hintergrund, ein jedes Paar — denn die Perſonen erſcheinen gern paarweiſe — erzählt ſein Leben und klagt ſein Liebesleid. Man erörtert Streitfragen aus dem Gebiete der Galanterie, kleinere Erzählungen ſind in die Haupterzählung verwebt, Briefe und lyriſche Poeſien unterbrechen den Gang der Handlung. Auch hierfür war die „Diana“ vorbildlich, aber während ſich der ſpaniſche Roman in dem gleichwertigen Intereſſe für die einzelnen Perſonen und Epiſoden ſtärker zerſplittert, beſitzt „Aſträa“ größere Einheit, wenigſtens hat d'Urfé es verſucht, aus der Erzählung einen künſtleriſchen Organismus zu ſchaffen. Die Charaktere ſind noch nicht von ausgeprägter Individualität, aber in ihrem Handeln doch freier als bei Montemayor.

„Aſträa“ iſt durchaus noch zu erklären aus der litterariſchen Überlieferung des 16. Jahrhunderts. Neben dem ſpaniſchen Muſter ſind es die Erzeugniſſe der italieniſchen Schäferdichtung, denen d'Urfé für ſeine Schöpfung am meiſten zu verdanken hat. Die Vereinigung mittelalterlicher, antiker und italieniſcher Bildungsbeſtandteile machte das Werk zu einem Lieblingsbuch der Zeitgenoſſen, deren Stimmungen und Lebensideale es ausſprach. Zugleich ſchöpft d'Urfé aus dem Born eigener Erfahrung und Beobachtung. Er ſieht die Welt in freundlichem Lichte: wirkliche moraliſche Häßlichkeit iſt bei ihm kaum anzutreffen. Die Verlegung der Handlung in eine ferne Zeit, die ſchäferliche Einkleidung wirken in der Richtung einer idealiſierenden Lebensauffaſſung. Beſonders reizvoll erſchien es, daß man unter der Hülle der Dichtung wirkliche Perſonen und Begebenheiten der eigenen Zeit vermuten durfte. Hierfür diente auch Virgils bukoliſche Dichtung als Muſter. Die Wahrheit der Annahme, daß d'Urfé unter dem Namen Celadons ſeine eigenen Schickſale dargeſtellt habe, daß der kriegeriſche Thorismond Heinrich III., der tapfere und galante Weſtgotenkönig Euric Heinrich IV. bedeuten ſollte, läßt ſich freilich nicht mehr beweiſen. Der herrſchende Gott des Romans iſt Amor, aber d'Urfé ſchildert die Leidenſchaft nicht als eine Naturkraft, die mit unwiderſtehlicher Gewalt die Seele bezwingt und erfüllt: ſein Liebesideal iſt ein inniges, mit bewußter Verſtändigkeit zärtlich gepflegtes Gefühl. Dieſe Liebe in ihrer Vollendung zu ſchildern, betrachtet der Dichter als ſeine Aufgabe. Obgleich ſich alſo in dem Buche alles um die Freuden und Leiden der Liebe dreht, iſt, wenn man den Grundgedanken „Liebe über alles“ gelten läßt, die Darſtellung durchaus rein und edel. Geiſtliche wie François de Sales und Pierre Camus, der Biſchof von Belley, ſprachen deshalb lobend von der „Aſträa“, und noch im Zeitalter Ludwigs XIV. gehören Madame de Sévigné und La Fontaine zu den begeiſterten Freunden des Romans. Rouſſeau plante ſogar von Lyon aus eine Pilgerreiſe nach dem Forez, um den Schauplatz der „Aſträa“ kennen zu lernen. Die ſpätere erzählende Dichtung Frankreichs iſt natürlich von d'Urfés vielgeleſenem Buche ſtark beeinflußt worden. Nur die bukoliſche Einkleidung rief wenig Nachahmung hervor.

Pierre Camus (1582—1653) ſelbſt, ein Freund d'Urfés und des François de Sales, benutzte die günſtige Stimmung, welche die „Aſträa“ für den Roman erzeugt hatte, um dieſe Dichtungsart für die chriſtliche Unterweiſung und Erbauung zu verwerten. Da die Zärtlichkeit bei d'Urfé zur Tugend führte und die Religion bei François de Sales zur Zärtlichkeit, ſo verſuchte Camus, beides zu vereinigen und die irdiſche Liebe der himmliſchen dienſtbar zu machen. Der eifrige Mann ging mit jugendlicher Begeiſterung ans Werk und ſchrieb ſeit 1620 einige Dutzend Romane („Palombe", „Damaris", „Speridion") und kürzere Erzählungen, deren ſpannender Inhalt — Liebesſzenen, Entführungen, Vergiftungen und rührende Löſungen ſchwer entwirrbarer Verwickelungen — den Leſer zugleich feſſeln und beſſern ſollte. Dabei ſucht Camus nicht ferne Jahrhunderte auf, ſeine Begebenheiten ſpielen in der eigenen Zeit; er verſichert gern, daß ſeine Erzählung auf wahren Thatſachen beruhe. Dieſer vernünftige Gedanke, die Erzählungen in der Gegenwart ſpielen zu laſſen, blieb indeſſen zunächſt litterariſch ohne Wirkung. Nach wie vor holte man Einkleidung und Stoff aus weiter zeitlicher und örtlicher Ferne.

Neben der Darſtellung von frei erfundenen Perſonen, Sitten und Vorgängen einer idealiſierten vornehmen Welt ſind in jener Zeit auch Anläufe zum Wirklichkeitsroman vorhanden: Ereigniſſe und Geſtalten des alltäglichen Lebens der unteren Stände dienen einer komiſch und ſatiriſch gefärbten Sittenſchilderung als Vorwurf. Der neckiſche galliſche Witz der alten Fabliaux, der Schwank- und Geſchichtenſammlungen, das ausgelaſſene Behagen an derben oder wenig ſäuberlichen Scherzen, an Wortſpielen, ſinnreichen Einfällen und Antworten, dieſe altheimiſche Überlieferung wirkt noch im 17. Jahrhundert in den „Dijonner Abendunterhaltungen" (Escraignes Dijonnaises, 1608) des Etienne Tabourot, in den „Abenden" (Sérées, 1608) Guillaume Bouchets und in dem „Mittel, ſein Glück zu machen" (Le moyen de parvenir, 1612), als deſſen Verfaſſer Beroalde de Verville (1558—1612) gilt, und ehe die Zeitſatire im komiſchen Roman größere litterariſche Bedeutung gewinnt, hat der friſche alte Aubigné in den „Abenteuern des Freiherrn von Scheinen" (Avantures du baron de Faeneste, 1617) ein komiſches Sittenbild mit einer wirklich aus dem Leben gegriffenen Figur gezeichnet.

Dieſe Satire behandelt vor allem Unſitten des Hofes und des Adels, die Duellwut, die Modenarrheiten, und geißelt die Sucht, mehr zu ſcheinen, als man iſt. Fäneſte iſt ein ärmlicher Landjunker der Gascogne, eitel, geſchwätzig und eingebildet; er äfft ein vornehmes, modiſches Weſen nach und ſucht bei Hofe Glück zu machen. Sein Gegenbild iſt der alte ehrenfeſte Edelmann „Sein" (Enay, *εἶναι*), ein wiſſenſchaftlich gebildeter, in Kriegsläuften und im Hofleben erfahrener Mann, der durch ſeine ſittlichen und vaterländiſchen Reden den jungen Prahlhans und ſein windiges, aus einem komiſchen Gemiſch von Franzöſiſch und Gascogniſch beſtehendes Geſchwätz lächerlich macht.

Von ſeinen Anfängen an hat der komiſche Roman einen Zug zur litterariſchen Satire, mit der er die vornehmeren poetiſchen Gattungen des Liebes- und Heldenromans verfolgt. Auch auf dieſem Gebiet gewährte die ſpaniſche Litteratur den franzöſiſchen Schriftſtellern des 17. Jahrhunderts die erſten Vorbilder. Die Wirklichkeit der eigenen Zeit ohne fabelhafte Geographie und übernatürliche und unwahrſcheinliche Abenteuer behandelte zuerſt in Spanien der „Schelmenroman": im „Lazarillo de Tormes" (1553) erzählt ein verſchmitzter Burſche, der, ohne feſten Beruf, in den Dienſten anderer ſich durch allerlei Kniffe und Schelmenſtreiche durch die Welt ſchlägt, was er bei ſeinen verſchiedenen Herren erlebt hat, und damit verbindet der Dichter ohne Zwang eine friſche und anſchauliche Schilderung der einzelnen Klaſſen und Stände der Geſellſchaft. Der „Lazarillo" wurde wie ſeine Nachahmungen ins Franzöſiſche übertragen, und vor allem das unübertroffene Meiſterwerk der erzählenden Dichtung Spaniens, der „Don Quijote" (1605—15), zugleich eine litterariſche Satire und ein realiſtiſcher Charakter- und Sittenroman, wurde in Frankreich ſchnell bekannt und früh überſetzt.

Die Nachahmung dieſer ſpaniſchen Werke mit galliſchem Geiſte und derber Laune verband ſich mit der Satire auf die ſteigende Flut des ritterlichen und empfindſamen Schäferromans. Im Jahre 1622 erſchien die „Komiſche Geſchichte des Francion" (Histoire comique de Francion) zuerſt in ſieben, ſpäter (1641) in zwölf Büchern, ein Werk, deſſen Erfolg über vierzig

Abdrücke aus dem 17. Jahrhundert beweiſen. Der ungenannte Verfaſſer war der junge Pariſer **Charles Sorel** (1599—1674), der während einer langen litterariſchen Laufbahn wiederholt herrſchende Anſichten und Moderichtungen ſeines Zeitalters verſpottete. Obgleich er ſelbſt heroiſche Erzählungen verfaßt hatte, trat er im „Francion" mit Bewußtſein dem überſpannten Scheinweſen der Schäfer- und Ritterromane entgegen, und zugleich wurde das buntſcheckige, ausgelaſſene und derbrealiſtiſche Buch als Darſtellung zeitgenöſſiſchen Lebens eine Art Sittenroman.

Die Erzählung verfolgt den abenteuerlichen und ungeregelten Lebenslauf eines jungen Edelmannes, bis dieſem das irdiſche Glück durch die Verbindung mit einer italieniſchen Marcheſa verbürgt iſt. Der Held kommt in die verſchiedenſten Lebenslagen, lernt andere Abenteurer kennen, Quackſalber, ausſchweifende vornehme Herren, Advokaten, Pedanten und leichtfertige Weiber; er ſelbſt dient einmal als Hirtenknecht, wird Marktſchreier, verwickelt ſich in luſtige Liebeshändel; man vernimmt Geſchichten von betrogenen Ehemännern, die an die alten Fabliaux erinnern, und hört von kecken Schelmenſtreichen. Die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee, der Faden der Erzählung, der die einzelnen Handlungen und Schilderungen zuſammenhält, iſt den ſpaniſchen Schelmenromanen entlehnt. Man wählt ſich dort einen Helden, den ſeine Luſt an Abenteuern und ſein Wunſch, ein müheloſes Lebensglück zu erjagen, von Ort zu Ort und aus einer Geſellſchaft in die andere treiben. Francion, der Held des franzöſiſchen Buches, iſt allerdings „von edlem und altem Stamme", aber doch auch nichts weiter als ein Gauner und Landſtreicher.

Das Werk iſt eine derb-komiſche Abenteuergeſchichte, kein aus gereifter Erfahrung und Kunſt hervorgegangenes Kulturbild. Einige lebenswahre Charakteriſtiken und Zuſtandsbilder laſſen doch nicht verkennen, daß neben der Satire derbe Erheiterung der Zweck der Erzählung iſt. Schärfer ſprach ſich Sorels Feindſchaft gegen den „idealen" Roman und ſeine Inſpiration aus ſpaniſcher Quelle („Don Quijote") in ſeinem „Verrückten Schäfer" (Le Berger extravagant, 1627) aus, „worin man neben den verliebten Einbildungen die Ungereimtheiten der Romane und der Dichtung erkennen kann".

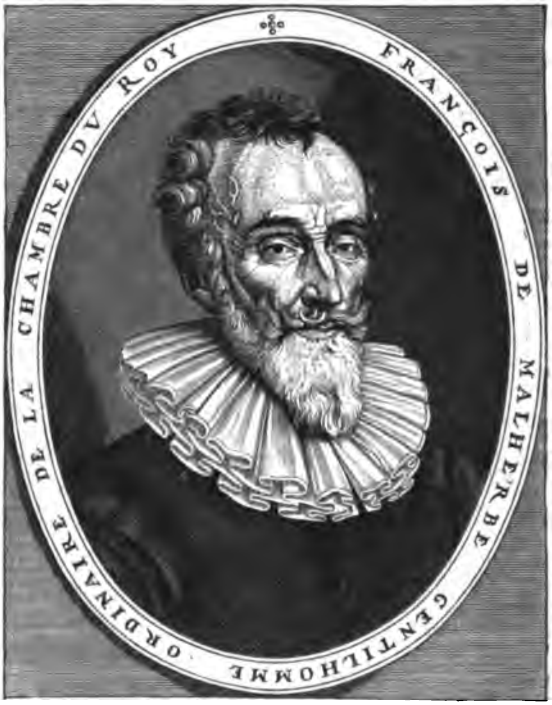
Der Schäfer Lyſis iſt ein Tuchhändlersſohn aus Paris, dem über dem Leſen der Schäferromane der geſunde Verſtand abhanden gekommen iſt. Eine derbe Dirne, die er zufällig antrifft, wird ſeine Dulcinea, er ſelbſt weidet im Schäferhute und in perlgrauen Strümpfen an den Ufern der Seine zwölf räudige Schafe. Natürlich hat er auch als Diener einen Sancho Panſa, Carmelin, einen ſchwerfälligen und einfältigen Bauern.

Sorel ſtand mit ſeinen ſatiriſchen Bemühungen nicht allein: **Jean de Lannel** (Roman des Indes, 1625) und **André Mareſchal** (Chrysolite, 1627) ſchlugen einen ähnlichen Ton an. Aber die verſtändige Nüchternheit richtete nicht viel aus, der Roman blieb vorläufig, was er war: eine litterariſche Gattung, die in bequemer Weiſe zugleich das Unterhaltungsbedürfnis der Gebildeten durch Vorführung ſeltſamer Abenteuer befriedigte und höher geſtimmte Gemüter durch die erhebende Darſtellung treuer Liebe und vornehmen Rittertums begeiſterte.

2. Die Dichtung und die Reformbeſtrebungen Malherbes.

Nach einer langen Zeit ſtürmiſcher Gärung ergriff unter dem Antrieb der neuerſtandenen politiſchen Einheit auch die franzöſiſche Bildung das Verlangen nach Ruhe, Einfachheit und Beſtimmtheit, und beſonders in der Dichtung fanden die Vorſchriften einer Kunſt Beifall, deren Ziel Klarheit, Sauberkeit und Gewähltheit wurde. An der Spitze dieſer Bewegung, die aus dem gelehrten Klaſſizismus einen gemeinverſtändlichen zu machen ſuchte, ſteht als Vollender des Werkes der Pleiade **François de Malherbe** aus Caën (1555—1628; ſ. die Abbildung, S. 375), der erſte Dichter der franzöſiſchen Litteratur, den das Zeitalter Ludwigs XIV. als „klaſſiſch" anerkannte: denn er führte „die Muſe zu den Regeln der Pflicht zurück ..., die von dieſem verſtändigen Schriftſteller wiederhergeſtellte Sprache bot dem geläuterten Ohre keine harten Klänge mehr bar; die Strophen lernten anmutigen Fall, und kein Vers wagte mehr, in den folgenden hinüberzuſchreiten“ (Boileau). Damit iſt die Thätigkeit Malherbes gekennzeichnet: nicht eigentlich der Poeſie, aber der poetiſchen Sprache und den Verſen ſchrieb er Regeln und Geſetze vor.

Malherbe ſtammte aus einer proteſtantiſchen Familie, entſchied ſich jedoch für den katholiſchen Glauben. Seiner inneren Überzeugung nach gehörte er zur Schule Montaignes und Charrons, aber als Edelmann aus altem Hauſe hielt er es für richtig, ſich der herrſchenden Kirche anzuſchließen und ihre Gebräuche zu beobachten. Die Laufbahn des Juriſten gab er auf, „weil das Schwert der wahre Beruf des Edelmanns“ ſei. Als Dichter iſt er ſpät hervorgetreten: die erſten Verſe von ihm, die einige Beachtung verdienen, ſtammen aus dem Jahre 1585. Er hatte keine Veranlaſſung, das Dichten als Beruf aufzufaſſen, ſolange er im Hauſe des Großpriors Heinrich von Angoulême wohl geborgen war, aber nach der Ermordung ſeines Gönners konnte ihm ſeine Verskunſt einen neuen Beſchützer verſchaffen: ſein erſtes größeres Gedicht, „Die Thränen des heiligen Petrus“ (Les larmes de Saint-Pierre, 1587, nach Luigi Tanſillo), war im italieniſchen Geſchmacke des Hofes geſchrieben und Heinrich III. gewidmet. Inzwiſchen wurde für Malherbe die Bekanntſchaft mit Du Vair bedeutungsvoll. Für Du Vair ging die Vollendung des Stiles aus Klarheit und Einfachheit hervor; vernünftige Überlegung galt ihm als die erſte Pflicht des Schriftſtellers. Dieſelben Grundſätze, die Du Vair in ſeiner Abhandlung über die Beredſamkeit ausgeſprochen hatte, machte ſich Malherbe als Dichter zu eigen. Sein trocken verſtändiger Geiſt unternahm es, die von Du Vair für die Eloquenz aufgeſtellten Regeln auf die Poeſie anzuwenden.


FRANÇOIS DE MALHERBE GENTILHOMME ORDINAIRE DE LA CHAMBRE DV ROY

François de Malherbe. Nach einem Stich in den „Oeuvres de Malherbe“, Ausgabe von 1630, Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 874.

Dieſe neue Richtung künden nun zwei Dichtungen Malherbes an: die „Tröſtung des Herrn Du Périer“ (Consolation à Monsieur du Périer, 1599) und die Ode zur „Bewillkommnung der Königin Maria de' Medici bei ihrer Ankunft in Frankreich“ (A la reine Marie sur sa bienvenue en France, 1600). Damit hat der Dichter zugleich ſeine Höhe erreicht: er hat edle Gedanken in einer einfachen, gewählten und wohllautenden Sprache ausgedrückt, ohne Schwulſt und gekünſtelte Erregung. Je einfacher die Mittel, deſto ſicherer die Wirkung.

Wie ergreifend und harmoniſch klingen die Verſe:

Mais elle était de ce monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin,
Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Allein auf Erden war auch ſie dem ſchlimmſten Loſe
Des Schönſten hier geweiht;
Solang' wie Roſen leben, lebte dieſe Roſe:
Nur eine Morgenzeit!

Im ganzen bleibt Malherbe tiefer und inniger Empfindung fern, in ſeinen Liebesgedichten iſt er durchaus kühl und konventionell. Er übernimmt die von der Pleiade geſchaffene Form, die Art der poetiſchen Einkleidung der Gedanken in mythologiſche Bilder; nur iſt er mit Ronſard verglichen mäßiger im Gebrauch des mythologiſchen Vorrats. Aber auch Malherbe bewegte ſich in unwirklichen, nur litterariſch überlieferten Vorſtellungen, und wenn er in einem Sonett (1626) von Richelieu ſagte:

Sein Verdienſt, ich ſag' es kühn, ſo groß iſt's und ſo hehr,
Daß, wenn man ihm nicht, wie den Göttern eine Stätte
In unſerm Tempel anweiſt, alles, was man ihm
Erzeigen könnte, zu geringe wär'!

ſo dichtete er unter der Wirkung einer von der Pleiade geſchaffenen Überlieferung des Klaſſizismus. Zugleich belebt doch einzelne der „politiſchen" Oden Malherbes ein warmer Hauch patriotiſchen Empfindens, neben dem die bloßen Lobgedichte an hohe politiſche Perſönlichkeiten verblaſſen. Malherbe hat der Poeſie keinen neuen Geiſt eingehaucht, er gab ihr einen neuen wohlgeſtalteten Leib. Er hat keine neuen Vers- und Strophenformen eingeführt, ſondern nur die von der Pleiade eingebürgerten und von ihr erfundenen Formen verfeinert.

Malherbe war ſchon ein Dichter von Ruf und Einfluß, als er an den Hof geladen und beauftragt wurde, ein Gedicht über die Reiſe des Königs nach Limouſin zu machen. Die Dichtung fand Beifall; in des Königs Auftrag verſorgte der Großſtallmeiſter den Dichter als Stallmeiſter, ſpäter wurde Malherbe auch Kammerherr. Von jetzt an war er Hofdichter; zu Feſtlichkeiten und bei anderen Veranlaſſungen lieferte er die Verſe und gab, wenn es verlangt wurde, den Liebesſeufzern des Königs poetiſchen Ausdruck. So verfaßte er die fünf Gedichte von Alcandre (Heinrich IV.) an Oranthe (Charlotte Margarete von Condé). Nach Heinrichs IV. Tode diente er Maria von Medici, Ludwig XIII. und Richelieu; letzterer verlieh ihm eine Schatzmeiſterſtelle in der Provence und verſchaffte ihm auch andere Vorteile, die ihn zu einem ſehr wohlhabenden Mann machten. Zwiſchen Malherbe und Richelieu beſtand eine gewiſſe Weſensverwandtſchaft: Malherbe ſtrebte auf litterariſchem Gebiete nach derſelben Ordnung, die der Kardinal im Staate herbeizuführen befliſſen war.

Fruchtbar als Dichter war Malherbe nicht. Nach dem Tode Heinrichs IV. hat er noch einige Lieder gedichtet, die Pſalmen paraphraſiert, ein halbes Dutzend Oden, eine Anzahl Sonette und Epigramme verfaßt. Eine Ausgabe ſeiner Werke hat er nicht veranſtaltet. Nur einzelne ſeiner Poeſien ſind zu ſeinen Lebzeiten gedruckt worden. Als Muſter der Proſa überſetzte er das 33. Buch des Livius (1621) und moraliſche Werke Senecas.

Malherbe hat vielleicht ebenſoſehr durch ſeine Perſönlichkeit wie durch ſeine Dichtungen dahin gewirkt, das litterariſche Anſehen Ronſards und ſeiner Nachfolger zu vernichten und einem reineren und ſtrengeren Geſchmack in Sprache und Dichtung Geltung zu verſchaffen. Er ſammelte einen Kreis jüngerer Schöngeiſter um ſich, nahm ſie in ſeine Zucht und ſorgte wohl auch dafür, daß man bei Hofe ſich Mühe gab, ein anſtändiges Franzöſiſch zu ſprechen. Balzac nennt Malherbe den „alten Schulmeiſter" des Hofes; ſein Schüler Racan erzählt, daß man ihn den „Tyrannen der Wörter und Silben" nannte.

Bei den Verhandlungen über Poeſie und Sprache unterwarf man ſich dem Urteilsſpruch Malherbes. Eine Unterſtützung fand ſein Streben durch gleichzeitige Grammatiker wie Deymier

Übertragung des umſtehenden Textes.

ELEGIES.

[. . . .] Faire auec du papier preuue de ma constance,
Et qu'en le faisant plaindre, *et* me plaignant aussi,

frase Espagnole. Et outre cela (adioustant) sans dire quoy ne me plaist[1] gueres, un ioli tour

Ie vous vueille encherir mon amoureux soucy,
Adioustant aux douleurs dont mon ame est chargee,
Depuis que sous vos loix vous la tenez rangee.
Non, ie ne le veux point: il faut que mon deuoir,
Mon seruice *et* ma foy vous le facent sçauoir,
Et que l'effort du temps, qui perce tout nuage
Découure si mon cœur est constant ou volage!
Ce que ie vous requiers pour mon plus grand desir,
C'est que sans passion vous prenlez le loisir
De me voir endurer, en vous faisant la preuue
Qu' vne si ferme amour que la mienne on ne treuue.
Et si vous en doutez, pour le commencement

Galimathias

Ignorez si mon mal est foible ou vehement,
Et, sans ietter les yeux sur ma brulante flame
Permettez que sans plus vostre ie me reclame,
Afin que cest adueu, dont ie veux m'honorer

mal. adjectif en la place d'un adverbe

Me face plus constant les tourmens endurer.
Et ie suis asseuré que le temps qui tout brise,
Ne pouuant esbranler ma foy trop bien assise,
Fera de vostre cœur la douceur approcher,
Ou dedans l'estomach vous auriez vn rocher,
+ Et le cœur inhumain d'vne beste cruelle.
Or, en vous connoissant si diuine *et* si belle
Ie ne le puis penser, veu que la cruauté

mal icy

S'accompagneroit mal de si chere beauté.
Toutesfois quand du Ciel la maline influance,
Quand la loy du destin qui depuis ma naissance
Forte me tyrannise, *et* quand vostre rigueur

+ quand on finit vn sans, il le faut finir à la deuxième rime, et non pas si des deux rimes l'une acheve vn sans, de l'autre en commencer vn autre.

Elegieen.

[daß ich denke,] Auf dem Papier meine Beſtändigkeit zu beweiſen,
Und indem ich's klagen laſſe, ſelbſt zu klagen,

Spaniſche Phraſe, und außerdem „hinzufügend", ohne zu ſagen, was, ſcheint mir keine hübſche Wendung.

Wollt' ich Euch mein Liebesleid verteuern,
Den Schmerzen hinzufügend, wovon meine Seele wird belaſtet,
Seitdem ſie Euren Geboten gehorſam iſt.
Nein, ich will's nicht, es ſoll meine Pflicht,
Mein Dienſt und meine Treue es Euch kund thun,
Und die Macht der Zeit, die jede Wolke durchdringt,
Wird offenbaren, ob mein Herz beſtändig oder flatterhaft iſt.
Was ich von Euch verlange als meinen höchſten Wunſch,
Iſt, daß Ihr ohne Leidenſchaftlichkeit Euch die Zeit nehmt,
Mich mit Ausdauer Euch beweiſen zu ſehen,
Daß man eine ſo beſtändige Liebe wie meine nicht findet.
Und wenn Ihr daran zweifelt und im Anfang

Unſinn

Nicht wißt, ob mein Leid ſchwach oder heftig iſt,
So erlaubt, ohne die Augen auf meine brennende Glut
Zu werfen, daß ich ohne weiteres mich als den Eurigen bezeichne,
Damit dieſes Geſtändnis, womit ich mich ehren will,

falſch. Adjektiv an Stelle eines Adverbs.

Mich als einen Beſtändigeren die Qualen erdulden läßt.
Dann bin ich ſicher, daß die Zeit, die alles bricht,
Und die meine zu feſt ruhende Treue nicht erſchüttern kann,
Eurem Herzen Zärtlichkeit nahebringen wird;
Oder Ihr müßtet in der Bruſt einen Felſen haben
+ Und das unmenſchliche Herz eines grauſamen Tieres.
Aber da ich Euch als ſo göttlich und ſo ſchön kenne,
Kann ich's nicht denken, denn die Grauſamkeit

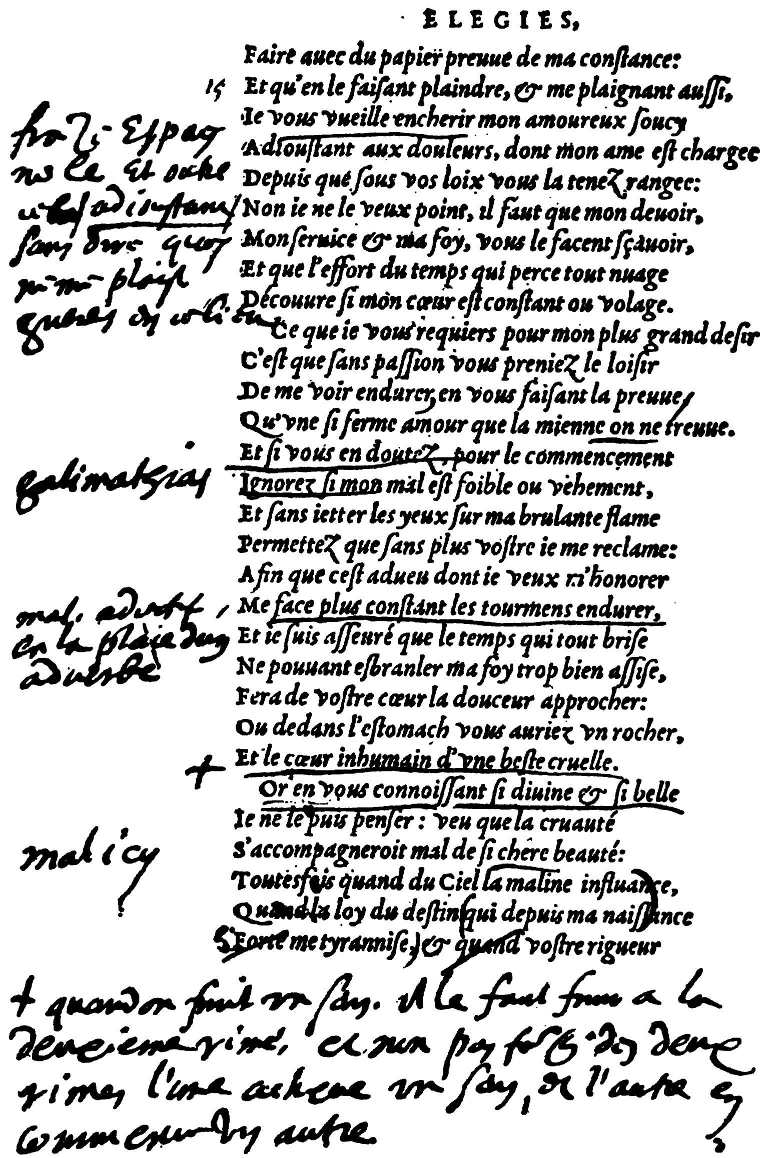
hier falſch

Könnte nicht von ſo teurer Schönheit begleitet ſein.
Und dennoch, wenn der ſchlimme Einfluß des Himmels,
Wenn das Geſetz des Geſchicks, das ſeit meiner Geburt
Mich ſtark tyranniſiert, und wenn Eure Härte

+ wenn man einen Gedanken abſchließt, muß man es beim zweiten Reime thun, und nicht ſo, daß von zwei Reimen der eine den Gedanken abſchließt, der andere einen andern beginnt.

---

[1] Malherbe hat ſich verſchrieben: plaist anſtatt paroist.



ELEGIES,

Faire auec du papier preuue de ma conſtance:
15 Et qu'en le faiſant plaindre, & me plaignant auſſi,
Ie vous vueille encherir mon amoureux ſoucy
Adiouſtant aux douleurs, dont mon ame eſt chargee
Depuis que ſous vos loix vous la tenez rangee:
Non ie ne le veux point, il faut que mon deuoir,
Mon ſeruice & ma foy, vous le facent ſçauoir,
Et que l'effort du temps qui perce tout nuage
Découure ſi mon cœur eſt conſtant ou volage.
Ce que ie vous requiers pour mon plus grand deſir
C'eſt que ſans paſſion vous preniez le loiſir
De me voir endurer, en vous faiſant la preuue,
Qu'vne ſi ferme amour que la mienne on ne treuue.
Et ſi vous en doutez, pour le commencement
Ignorez ſi mon mal eſt foible ou vehement,
Et ſans ietter les yeux ſur ma brulante flame
Permettez que ſans plus voſtre ie me reclame:
Afin que ceſt adueu dont ie veux m'honorer
Me face plus conſtant les tourmens endurer,
Et ie ſuis aſſeuré que le temps qui tout briſe
Ne pouuant eſbranler ma foy trop bien aſſiſe,
Fera de voſtre cœur la douceur approcher:
Ou dedans l'eſtomach vous auriez vn rocher,
Et le cœur inhumain d'vne beſte cruelle.
+ Or en vous connoiſſant ſi diuine & ſi belle
Ie ne le puis penſer: veu que la cruauté
S'accompagneroit mal de ſi chère beauté:
Toutesfois quand du Ciel la maline influance,
Quand la loy du deſtin qui depuis ma naiſſance
Forte me tyranniſe, & quand voſtre rigueur

froid. Espagnol et [illegible] adioustant sans dire quoy [illegible] plaist [illegible]

galimatias

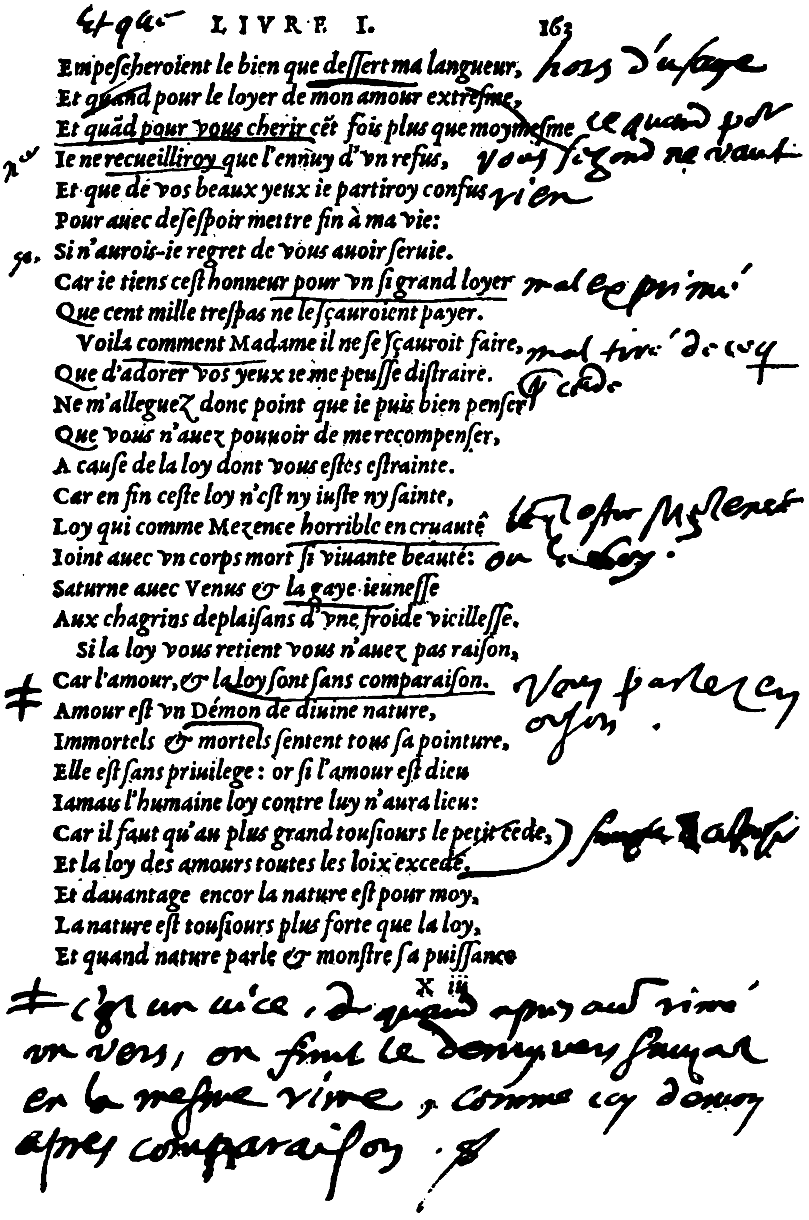
mal. adiectif en la place d'un adverbe

mal icy

+ quand on fait un sens, il le faut finir a la deuxiesme rime, et non pas faire deux rimes, l'une acheue un sens, et l'autre en commence un autre.

Zwei Seiten aus Desportes' „Oeuvres" (

Nach Malherbes Handexempla



Et que LIVRE I. 163

Empeſcheroient le bien que deſſert ma langueur, hors d'uſage
Et quand pour le loyer de mon amour extreſme,
Et quād pour vous cherir cēt fois plus que moymeſme Et quand pour
[illegible] Ie ne recueilliroy que l'ennuy d'vn refus, vous si grand ne vaut
Et que de vos beaux yeux ie partiroy confus rien
Pour auec deſeſpoir mettre fin à ma vie:
[illegible] Si n'aurois-ie regret de vous auoir ſeruie.
Car ie tiens ceſt honneur pour vn ſi grand loyer mal exprimé
Que cent mille treſpas ne le ſçauroient payer.
Voila comment Madame il ne ſe ſçauroit faire, mal tiré de ce qui
Que d'adorer vos yeux ie me peuſſe diſtraire. precede
Ne m'alleguez donc point que ie puis bien penſer
Que vous n'auez pouuoir de me recompenſer,
A cauſe de la loy dont vous eſtes eſtrainte.
Car en fin ceſte loy n'eſt ny iuſte ny ſainte,
Loy qui comme Mezence horrible en cruautê Il falloit oster Mezence
Ioint auec vn corps mort ſi viuante beauté: ou la loy.
Saturne auec Venus & la gaye ieuneſſe
Aux chagrins deplaiſans d'vne froide vieilleſſe.
Si la loy vous retient vous n'auez pas raiſon,
Car l'amour, & la loy ſont ſans comparaiſon. Vous parlez cy
+ Amour eſt vn Démon de diuine nature, oysif.
Immortels & mortels ſentent tous ſa pointure,
Elle eſt ſans priuilege: or ſi l'amour eſt dieu
Iamais l'humaine loy contre luy n'aura lieu:
Car il faut qu'au plus grand touſiours le petit cede, [illegible]
Et la loy des amours toutes les loix excede.
Et dauantage encor la nature eſt pour moy,
La nature eſt touſiours plus forte que la loy,
Et quand nature parle & monſtre ſa puiſſance
X iij

+ c'est un vice, de quand apres avoir rimé
un vers, on finit le demy vers suivant
en la mesme rime, comme icy deux
apres comparaison.

) mit Randbemerkungen Malherbes (1609).
der Nationalbibliothek zu Paris.

Et que LIVRE I.
Empescheroient le bien que dessert ma langueur,   hors d'usage
Et quand pour le loyer de mon amour extresme,
Et qua*n*d pour vous cherir ce*n*t fois plus que moy mesme   ce „quand" pour
non i Ie ne recueilliroy que l'ennuy d'vn refus,   „vous" segond ne vaut
Et que de vos beaux yeux ie partiroy confus   rien
Pour auec desespoir mettre fin à ma vie:
Si n'aurois-ie regret de vous auoir seruie,
Car ie tiens cest honneur pour vn si grand loyer,   mal exprimé
Que cent mille trespas ne le sçauroient payer.
Voila comment, Madame, il ne se sçauroit faire,   mal tiré de ce q*ue*
Que d'adorer vos yeux ie me peusse distraire.   précède.
Ne m'alleguez donc point que ie puis bien penser
Que vous n'auez pouuoir de me recompenser,
A cause de la loy dont vous estes estrainte:
Car en fin ceste loy n'est ny iuste ny sainte,
Loy qui, comme Mezence, horrible en cruauté,   faut oster Mezence
Ioint auec vn corps mort si viuante beauté: ou la loy.
Saturne auec Venus, *et* la gaye ieunesse
Aux chagrins deplaisans d'vne froide vieillesse.
Si la loy vous retient, vouz n'auez pas raison,
‡ Car l'amour *et* la loy sont sans comparaison.   vous parlez en
Amour est vn Démon de diuine nature;   oison.
Immortels *et* mortels sentent tous sa pointure,
Elle est sans priuilege; or si l'amour est dieu,
Iamais l'humaine loy contre luy n'aura lieu;
Car il faut qu'au plus grand tousiours le petit cede,   simple et composé
Et la loy des amours toutes les loix excede.
Et dauantage encor la nature est pour moy,
La nature est tousiours plus forte que la loy,
Et quand nature parle *et* monstre sa puissance [Adieu toutes les loix et l'humaine deffance!]

‡ c'est un uice, quand apres une rime [d'] vn vers, on finit le demi-vers suivant en la mesme rime, comme icy „demon" apres „comparaison".

und daß Erſtes Buch.
Das Gute verhinderten, das mein Schmachten verdient,   außer Gebrauch
Und wenn ich als Lohn meiner äußerſten Liebe,
Und dafür, daß Ihr mir hundertmal teurer ſeid als ich mir ſelbſt,   dies zweite „wann"
kein i Nichts als den Schmerz einer Abweiſung erhielte,   für „Euch" taugt nichts
Und wenn ich von Euren ſchönen Augen vernichtet ſcheiden würde,
Um mit Verzweiflung mein Leben zu enden,
So würde ich doch nicht bedauern, Euch gedient zu haben.
Denn ich halte dieſe Ehre für einen ſo großen Lohn,   ſchlecht ausge-
Daß ihn hunderttauſendfacher Tod nicht bezahlen würde.   drückt.
Das, Herrin, iſt der Grund, weshalb es unmöglich iſt,   Schlecht gefolgert
Daß ich davon abließe, Eure Augen anzubeten.   aus dem, was
Haltet mir alſo nicht vor, daß ich mir wohl denken kann,   vorausgeht.
Daß Ihr die Macht nicht habt, mich zu belohnen,
Wegen des Geſetzes, in deſſen Zwang Ihr gehalten ſeid.
Denn dieſes Geſetz iſt am Ende weder gerecht noch heilig;
Ein Geſetz, ſchrecklich wie Mezentius an Grauſamkeit,   Mezentius oder
Verbindet mit einer Leiche eine ſo lebensvolle Schönheit,   das Geſetz zu
Saturn mit Venus und die muntere Jugend   ſtreichen
Mit der widerwärtigen Grämlichkeit kalten Greiſenalters.
Wenn das Geſetz Euch zurückhält, habt Ihr unrecht,
‡ Denn die Liebe und das Geſetz ſtehen einander nicht gleich,   Ihr redet wie
Amor iſt ein Dämon von göttlicher Natur: ein Gänſchen
Unſterbliche und Sterbliche, alle fühlen ſeine Verwundung.
Es hat kein Vorrecht, denn wenn Liebe ein Gott iſt,
Wird gegen ihn niemals das menſchliche Geſetz beſtehen,
Denn immer muß dem Größeren der Geringere weichen,   einfach und
Und das Geſetz der Liebe geht über alle Geſetze weg.   zuſammengeſetzt
Und noch mehr: auch die Natur iſt für mich,
Die Natur iſt immer ſtärker als das Geſetz,
Und wenn die Natur ſpricht und ihre Macht zeigt [Dann lebet wohl, Geſetz und menſchliches Verbot!]

‡ Es iſt ein Fehler, wenn man nach dem Endreime eines Verſes den folgenden Halbvers mit demſelben Reime ſchließt, wie hier demon — comparaison.

(„L'Académie", 1609). Die Grundſätze, die Malherbe empfahl und befolgte, ergeben ſich außer aus den Mitteilungen ſeiner Zeitgenoſſen und Schüler aus einem Exemplar der Gedichte Desportes', das er mit kritiſchen Anmerkungen verſehen hat (1609; ſ. die beigeheftete Tafel „Zwei Seiten aus Desportes' ‚Oeuvres'" u. ſ. w.). Die Ausſtellungen beziehen ſich hier nur auf den Sprachſtil und die poetiſche Ausdrucksform. Das Werk der Pleiade und die von ihr geſchaffene Überlieferung unterwirft er der Beurteilung des geſunden Menſchenverſtandes. Reinheit, Klarheit, Genauigkeit ſind zuerſt von der Sprache des Dichters zu fordern. Die Reinheit beſteht in der grammatiſchen Sprachrichtigkeit. Die Einbildung, daß der Dichter, von der Begeiſterung des poetiſchen Wahnes hingeriſſen, über der Grammatik ſtehe, iſt ganz verwerflich: es gibt keine poetiſchen Licenzen. Die Klarheit beſteht in der unmittelbaren Verſtändlichkeit des Ausdrucks. Keine Doppelſinnigkeit wird zu dulden ſein, Metaphern, Vergleiche, bildliche Ausdrücke müſſen richtig und wahr ſein. Aber die Umſchreibung iſt darum nicht etwa zu verbannen, beſonders dann nicht, wenn ſie den Gedanken durch Erweckung neuer Vorſtellungen bereichert.

Was die poetiſche Sprache angeht, die das eklektiſche Verfahren der Pleiade zu ſchaffen verſucht hatte, ſo iſt Malherbe mit den Grammatikern ſeiner Zeit der Anſicht, daß der Gebrauch der Herr ſei. Nur fragt es ſich, welcher Gebrauch? Der Sprachgebrauch des Volkes? Des Hofes? Des Parlaments? Der Gelehrten? In Malherbes Sprachauffaſſung tritt bedeutungsvoll eine zentraliſierende Richtung hervor. Die Pariſer Umgangsſprache iſt maßgebend für ihn. Was der Pariſer nicht verſtand, war kein gutes Franzöſiſch. Diejenigen, die ſich wegen eines Wortes bei ihm Rat erholten, wies er an die Laſtträger des Heuhafens (Port-au-foin) in Paris, denn dieſe waren echte Pariſer Kinder, ſprachen weder gascogniſch noch vlämiſch, weder griechiſch noch lateiniſch (Racan). Malherbe wollte damit die Gemeinverſtändlichkeit und echt einheimiſche Färbung des Ausdrucks rühmen gegen die ſchwerverſtändliche und gelehrte Redeweiſe der Pleiade. Aber die Poeſie muß wählen, ſie darf nur Ausdrücke verwenden, die gebräuchlich ſind, aber mit Auswahl. Unedle Wörter müſſen ganz fortbleiben, ihre Begriffe ſind durch Umſchreibungen zu erſetzen. Das Ziel und der Erfolg der Bemühungen Malherbes iſt eine gemeinverſtändliche, edle, wohlklingende, auf dem Grunde der wirklichen Umgangsſprache der Gebildeten ruhende, nationale poetiſche Sprache. Dazu kommen noch verstechniſche Forderungen: Abſchließung des Sinnes mit der Verszeile (Verbot des Enjambements), ſtrenge Durchführung des Verseinſchnittes (Cäſur) im Langverſe (Alexandriner), Vermeidung des Zuſammenſtoßes zweier Vokale im Auslaut vor folgendem Anlaut (Hiatus), Reinheit des Reims und Verpönung alltäglicher Reimwörter.

Malherbe hatte bei ſeinem Streben, Sprache und Dichtung den „Regeln der Grammatik und Vernunft" zu unterwerfen, an Schöngeiſtern, Gelehrten und Hofleuten einen ſtarken Rückhalt: er folgte ja nur dem Zuge der franzöſiſchen Bildung nach Klarheit, Ordnung und Beſtimmtheit. Aber dennoch widerſetzten ſich namhafte Anhänger der alten Schule der grammatiſchen Ängſtlichkeit und nüchternen Verſtändigkeit, die den freien Dichter zum Sklaven herabwürdigte, wenn ſeiner Phantaſie das Recht verkümmert wurde, als Herr über den ganzen Reichtum der Sprache zu gebieten. Am ſchärfſten ging **Mathurin Régnier** (1573—1613) vor, der als Dichter Malherbe mindeſtens ebenbürtig war und ſich gekränkt fühlte, weil Malherbe die Poeſien ſeines Oheims Desportes mit ſchnöder Verachtung behandelt hatte. Dieſer Gegner Malherbes rechnete ſich zur Sekte jener, die dem „natürlichen Geſetz" folgten, aber als Dichter war er ein Satiriker von ſittlichem Pathos.

Seine ſechzehn Satiren ſind lebensvolle und wahre Zeitbilder, nicht zornige Predigten oder Abhandlungen, keine Schulübungen, ſondern gutgelaunte Plaudereien voll anſchaulicher Schilderungen der Zeitgenoſſen, des Hofmanns, des Dichterlings, des Heuchlers, der Kupplerin. Die aus der Beobachtung des Lebens hervorgehende Lehre wird zum Schluß jedesmal in einen knappen, glücklichen Vers ungezwungen zuſammengefaßt.

Régnier folgt den Lateinern, vor allem Horaz, und den neueren Italienern, Berni, Pietro Aretino. Aber ſeine Nachahmung iſt ſchöpferiſch. Nur wird der leichte und flüſſige Ausdruck zuweilen durch einen nachläſſigen Satzbau entſtellt, der die Klarheit der Gedankenfolge beeinträchtigt. Boileau meinte überdies, daß die Satiren „nach den Orten dufteten, die ihr Verfaſſer aufſuchte“, und keuſche Ohren oft beleidigten. Aber wenn auch den Späteren die Sprache Régniers zuweilen roh, altfränkiſch und dunkel deuchte, ſo blieben doch einzelne ſeiner treffenden Verſe im Gedächtnis der Nachwelt haften, und ſelbſt Boileau hat den unvergänglichen poetiſchen Wert ſeiner Sittenſchilderungen und Charakterbilder (Macette in der 13. Satire) anerkannt, als er ihn als den franzöſiſchen Dichter rühmte, der vor Molière am genaueſten die Charaktere und Sitten der Menſchen gekannt habe.

Das gleichgültige Epikureertum, das man Rabelais vorwarf, das von italieniſchen Philoſophen, wie Giordano Bruno und Vanini, verkündete Evangelium der Natur, oder endlich ein aus ungezügelter Genußfreude hervorgehender Cynismus läßt ſich in mancher Dichtung jener Zeit entdecken. Unter den jungen Hofleuten und ihrem Anhange von Schöngeiſtern wurde vielfach eine allzu freie Lebensauffaſſung zur Schau getragen, eine Philoſophie des „Pantagruelismus“ (vgl. S. 329), die eine Miſchung von materialiſtiſchen und phantaſtiſchen Ideen war, wobei man die Natur als oberſte Gottheit der Welt betrachtete. Dieſe „Goinfres“ (Schlemmer) wollten ſich von den Feſſeln der chriſtlichen Sittenlehre befreien, um ungebundenem Lebensgenuß zu frönen, ſie feierten Orgien und ſangen Lieder unerhört unzüchtigen und atheiſtiſchen Inhalts. So berichtet 1623 der Jeſuit Garaſſe in ſeiner „Lehre von den Schöngeiſtern dieſer Zeit“ (Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps). Théophile de Viau (1590—1626) wurde das Haupt dieſer „Sekte“ genannt. Er war ein Günſtling des jungen Herzogs Heinrich von Montmorency und galt bald als einer der erſten unter den Dichtern ſeiner Zeit. Aber durch die Freiheit ſeiner Sprache erregte er Ärgernis: er wurde vermahnt, nicht Dinge zu ſchreiben, die ſelbſt die Verruchteſten nicht leſen könnten, und als dies nichts fruchtete, 1619 verbannt. Théophile lebte jetzt eine Zeitlang in England, wurde katholiſch und durfte zurückkommen. Heinrich von Montmorency empfing ihn mit offenen Armen, und er war bei Hofe wohlgelitten. Doch 1622 wurde er als Mitarbeiter am „Parnasse Satyrique“, einer Sammlung ausgelaſſener und unzüchtiger Poeſien, zur Anzeige gebracht und am 19. Auguſt 1623 zum Feuertode verdammt. An demſelben Tage wurde das Urteil an ihm „im Bilde“ vollzogen. Einige Wochen ſpäter wurde man ſeiner habhaft, und nach einer neuen Unterſuchung begnügte man ſich mit ſeiner Verbannung. Er blieb, von ſeinem Gönner beſchützt, im Lande, aber ſeine Kraft war gebrochen, das Jahr nach ſeiner Entlaſſung aus der Haft überlebte er nicht.

Theophile hat Oden, Sonette, Epigramme, Satiren und lyriſche Kleinigkeiten geſchrieben; Philis, Chloris, Diana und ſeine Gönner ſang er in dieſen Liedern an. Seine lyriſchen Verſe ſind belanglos, in ſeiner Satire aber iſt er ein gewandter Verſemacher. Die Vorliebe für witzige Vergleiche und ſinnreiche Gegenſätze mag er von Desportes und den Italienern entlehnt haben. Aber er verrät zugleich in einzelnen Gedichten ein inniges Naturgefühl, das an Ronſard und Belleau erinnert. Seine Ode „Die Einſamkeit“ (La Solitude) enthält Verſe, die wie eine Vorahnung romantiſcher Naturſchwärmerei erklingen.

Die ſpöttiſchen Angriffe und ſelbſt die achtungswerten poetiſchen Leiſtungen der Nachzügler der Pleiade konnten die dauernde Wirkung von Malherbes Einfluß nicht verhindern, ſeine Ideen lebten nach ſeinem Tode weiter, eine Anzahl von Schülern, unter denen ſich als lyriſche Dichter Racan (vgl. S. 382) und François Maynard (1582—1646) am meiſten auszeichneten, hielten an ſeinen Lehren feſt. Dieſelben Beſtrebungen nach Reinheit und Angemeſſenheit des Ausdrucks herrſchten noch lange im beſcheidenen Gemach des Gelehrten, in den Salons der vornehmen und ſchöngeiſtigen Geſellſchaft, ſelbſt im Kabinett des mächtigen Richelieu. Auf dieſem Felde einer Unterſuchung grammatiſcher und ſtiliſtiſcher Einzelheiten hielt ſich die litterariſche Kritik während des größten Teils des 17. Jahrhunderts, bei Vaugelas, Ménage, Bouhours, und ſo ſehr drang ſie in die geſellſchaftlichen Gewohnheiten ein, daß man in den Briefen eines Sévigné und Jean Racine die Spuren davon findet, und daß Molière verſtanden wurde, als er in ſeinen „Gelehrten Frauen" die übertriebene Befliſſenheit für die Reinhaltung und Veredelung der Sprache mit den Worten verſpottete:

> Kakophonie und Pleonasmus heißen
> Noch dieſes rohen Geiſtes kleinſte Sünden!

3. Das Drama.

Wenn die Pleiade wirklich beabſichtigt hatte, in Frankreich eine nationale und zugleich klaſſiſche Bühne zu ſchaffen, ſo war doch auch die Ungunſt der Zeitverhältniſſe der Ausführung dieſes Strebens hinderlich geweſen. Die rauhe Luft der Glaubens- und Bürgerkriege tötete manche zarte Blüte und ließ keine Gelegenheit aufkommen, die dramatiſchen Werke der altertumsbegeiſterten Poeten aus der Schule auf die öffentliche Bühne überzuführen. Die Nachzügler, die die Überlieferung des Schuldramas aufrecht erhielten, waren ohne Bedeutung für die Entwickelung des Bühnendramas. Die Tragödien Antoines de Montchreſtien (1575 bis 1621), eines Proteſtanten aus der Normandie, ſind wie die ſeiner Vorgänger handlungsarme oratoriſche und poetiſche Schulübungen: „Sophonisbe" (1596), Die „Königin von Schottland" (Maria Stuart, L'Écossaise ou Marie Stuart, 1601), die „Lakonierinnen" (Les Lacènes, 1601), „David" (1601), „Aman" (1601) und „Hector" (1604) ſind Buchdramen wie die Tragödien von Montchreſtiens Zeitgenoſſen Claude Billard, Nicolas Chreſtien und Jean Prévoſt. Das komiſche Schauſpiel aber iſt in dieſer Zeit überhaupt faſt nur durch die drei letzten italieniſchen Komödien (1611) Lariveys und Pierre Troterels höchſt unflätige Machwerke „Die Nebenbuhler" (Les Corrivaux, 1612) und „Gillette" (1620) vertreten.

Nach Heinrichs IV. Einzug in Paris öffnete die Paſſionsbruderſchaft wieder die Pforten ihres Theaterſaals, denn es war ihr vom Könige erlaubt worden, „die Myſterien .... aufführen zu laſſen benebſt andern anſtändigen Spielen". Das Parlament gab zu dieſer Erweiterung des Privilegs ſeine Zuſtimmung nicht, aber es ſpielten überhaupt auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne die Gildenbrüder gar nicht mehr ſelbſt, ſondern man hatte das Theater an Berufsſchauſpieler verpachtet. In den letzten Jahrzehnten hatten ſich Schauſpielertruppen zuſammengefunden, teils Gaukler und Poſſenreißer, die ihr Gewerbe von Markt zu Markt wandern ließ, teils bürgerliche Darſteller, die bei den Myſterienaufführungen mit beſonderem Erfolg mitgewirkt haben mochten und nun aus Liebhaberei Berufsſpieler geworden waren. Solche Wandertruppen führten Hiob, die Apokalypſe und weltliche Myſterien auf, möglicherweiſe, wenn die Gebildeteren in der Provinz es forderten, auch klaſſiſche Tragödien von Jodelle, Garnier, Jean de la Taille. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erſcheint Valleran le Comte mit ſeiner Truppe in Paris und iſt ſeit 1607 Inhaber des Hôtel de Bourgogne. Das Recht, ſich „comediens français ordinaires du Roy“ (ordentliche franzöſiſche Schauſpieler des Königs) zu nennen, war ihnen ſchon um 1600 erteilt worden. Das Privileg der Bruderſchaft, das Eigentumsrecht an der Bühne, wurde erſt 1677 aufgehoben.

Die erſte Bedingung für das Aufblühen eines nationalen Schauſpiels war demnach ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts erfüllt: es gab Berufsſchauſpieler und eine öffentliche Bühne. Die Einrichtung ſelbſt wurde beſtimmt von den Überlieferungen der mittelalterlichen Schaubühne. In einem geſchloſſenen Raum, wie es das Hôtel de Bourgogne war, wurde zwar eine bedeutende Einſchränkung des verfügbaren Raumes zur Notwendigkeit: eine Bühne, die nur fünf Meter breit war, konnte ſelbſt andeutungsweiſe nicht mehr eine ſolche Fülle von Schauplätzen nebeneinander aufweiſen, wie es früher möglich geweſen war. Aber man behielt darum doch den mittelalterlichen Grundſatz der nebeneinander geſtellten Schauplätze der Handlung bei und begnügte ſich einfach mit einer geringeren Anzahl von „mansiones“.

Die Truppe Vallerans war ſo glücklich, über einen Mann zu verfügen, der ein Menſchenalter hindurch nicht müde wurde, ihren Spielplan mit zugkräftigen Stücken zu verſorgen. Dieſer erſte Bühnendichter Frankreichs war **Alexandre Hardy** (etwa 1570—1631 oder 1632), ein Mann, der die Alten kannte, die berühmten Poeten ſeiner Zeit mit Eifer ſtudirt hatte und wohl auch italieniſch und ſpaniſch verſtand. Nach ſeiner eigenen Angabe hat Hardy mehr als 600 Stücke für die Geſellſchaft Vallerans geliefert. Daß er die ſchlechtgelohnte Thätigkeit des dramatiſchen Dichters unter dem Beifall ſeiner Zeitgenoſſen geübt hat, bezeugen die in der Weiſe jener Zeit freilich übertriebenen poetiſchen Anerkennungen von Männern wie Pierre Bertrand, Du Breton, Theophile und Triſtan, als er 1623—28 in fünf Bänden („Théâtre d'Alexandre Hardy“) eine Auswahl ſeiner Stücke in Druck gab. Einzelne „höfiſche Tadler“ zerpflückten allerdings Hardys Lorbeer, Malherbes Schule nannte ſeinen poetiſchen Stil ſchwülſtig, fehlerhaft und nachläſſig. Als der Dichter ſtarb, hatte er aber jedenfalls ſeinen Ruhm noch nicht überlebt, und er hätte ſich den Begründer der modernen franzöſiſchen Bühne nennen können, da er im Grunde viel „klaſſiſcher“ war, als ſeine Gegner zugeben wollten. Die von der Pleiade aufgeſtellte Forderung, die beiden Einheiten von Ort und Zeit im dramatiſchen Gedicht zu wahren, hatte Hardy zwar nicht erfüllt, denn ſie paßten ebenſowenig wie der Chor zu der Einrichtung ſeiner Bühne mit ihrem Nebeneinander von Schauplätzen. Er unternahm aber dieſe Umformung des Schulſtückes nicht aus bewußter Feindſchaft gegen den Klaſſizismus, ſondern in Übereinſtimmung mit den Einrichtungen ſeiner Bühne und den Anſprüchen ſeines Publikums und gehörte im übrigen nach ſeiner äſthetiſchen Überzeugung und ſprachlichen Bildung zu den Nachfolgern der Pleiade. Stofflich iſt Hardy vielfach abhängig vom Altertum: unter ſeinen dreizehn Tragödien ſind zwölf Bearbeitungen antiker Vorwürfe. Auch in den fünf „Paſtoralen“ Hardys ſind die Träger der Handlung Hirten in antiker Verkleidung, und nur ſeine Tragikomödien ſind überwiegend aus der modernen Erzählungslitteratur genommen. Die klaſſiſche Tradition iſt natürlich am auffallendſten in den Tragödien Hardys vorhanden, aber nicht bloß hier, ſondern überall umgeben den Dichter Vorſtellungen aus dem Altertum, und keine ſeiner Perſonen, mag es ein griechiſcher Herrſcher, ein ſpaniſcher oder ein deutſcher Edelmann, eine Zigeunerin oder ein perſiſcher Satrap ſein, kann zwölf Zeilen ſprechen, ohne in Bildern, Vergleichen und Anſpielungen die Götter, Helden und poetiſchen Fiktionen der griechiſch-römiſchen Mythologie und Sage hereinzuziehen.

Auch in der Art und Weiſe, wie die Fabel des Stückes gemäß den Vorſchriften der Poetik eingerichtet wird, zeigt ſich in Hardys Tragödien der „klaſſiſche" Einfluß. Nicht eine geſchichtliche Entwickelung, eine Reihe von Ereigniſſen, die auseinander hervorgehen, und deren einheitlicher Zuſammenhang das Intereſſe für den Verlauf der Begebenheit ſelbſt oder für den Charakter des Helden vermittelt, bildet hier den Gegenſtand der Tragödie, wie etwa in Shakeſpeares „Julius Cäſar" oder „Antonius und Kleopatra", ſondern eine einzige kritiſche Situation, eine Verwickelung, die gelöſt wird, eine Frage, die beantwortet werden ſoll. In Hardys „Dido" handelt es ſich z. B. darum, ob Äneas die Dido treulos verlaſſen und die Königin dieſe Schmach überleben wird, im „Coriolan" fragt es ſich, ob der Held ſeine Rache an Rom ausführen und zum Vaterlandsverräter werden wird oder nicht.

Nicht in allen Fällen iſt es Hardy gelungen, die Handlung auf eine „Kriſe" zu beſchränken, aber wo es irgend anging, hat er Scaligers Vorſchrift „argumentum brevissimum accipiendum est" (der Vorwurf muß möglichſt kurz ſein) durch die Kürze der Handlung und die einfache Schürzung des Knotens in ſeinen Tragödien zu befolgen geſucht. Verſchiedene Einzelheiten, die zu den gebräuchlichen dramatiſchen Mitteln der Schultragödien gehörten: die Weisſagungen, Monologe, Reden, antithetiſchen Geſpräche, Sentenzen, Träume und Botenreden, finden ſich gleichfalls in Hardys Tragödien, aber er hat, auf unmittelbare Bühnenwirkung bedacht, die Träume beſſer in die Expoſition hineingearbeitet, die Monologe verkürzt, die Reden lebhafter geſtaltet und die Botenberichte auch wohl durch Vorführung der Handlung ſelbſt erſetzt. Seneca iſt für ihn keine unbedingte Autorität mehr. Er braucht mehr Perſonen, ſorgt für Szenenwechſel im Akte, läßt Spieler und Gegenſpieler einander gegenübertreten. Vor allem bringt er mehr Handlung auf die Bühne und macht ſchon den Verſuch, Charaktere darzuſtellen und den Kampf der Leidenſchaften zu ſchildern. Endlich behält er auch den Alexandriner mit ſeinem regelmäßigen Wechſel männlicher und weiblicher Reime bei und iſt ſichtlich beſtrebt, einen einheitlich gehobenen Ton der Rede zu erzielen.

Der Dichter, der für das tägliche Bedürfnis einer volkstümlichen Bühne arbeitete, mußte noch in anderer Weiſe als in ſeinen Tragödien die Schauluſt, den Sinn für das Abenteuerliche und Wunderbare und den modiſchen Anteil am Spiel zarter Gefühle bei ſeinen Hörern befriedigen: in ſeinen mythologiſchen Stücken „Prokris" und „Alceſte", im „Raub der Proſerpina" (Le Ravissement de Proserpine) und im „Gigantenkampf" (Gigantomachie) gab es etwas zu ſehen, wenn der Schauplatz auf dem Olymp, auf der Erde und in den Höhlen des Ätna war. Dabei hat Hardy die alten Götter zum Teil unverkennbar ironiſch-parodiſtiſch behandelt. Wenn er auch Schäferſpiele verfaßte, ſo folgte er dem Zuge der Mode, denn Taſſos „Amyntas" und Guarinis „Treuer Hirt" hatten ſchon zu mancherlei Verſuchen angeregt. Vielleicht gehört „Alcée" noch in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts, ſpäter verfaßt ſind „Corine", „Der Triumph Amors" (Le Triomphe d'Amour), „Der ſiegende Amor" (L'Amour victorieux) und „Alphee, oder die Gerechtigkeit Amors" (Alphée ou la justice d'Amour, 1612—20).

Es handelt ſich hier um Löſung einer Verwickelung, die entſtanden iſt, weil zwei Hirten eine und dieſelbe Schöne lieben, oder weil Eiferſucht ein liebendes Paar getrennt hat oder Härte eines Vaters dem unbemittelten Bewerber die Hand der Tochter verſagt. Ein Zauberer, ein Orakel, die Dazwiſchenkunft des Gottes Amor führen oft erſt zu einem befriedigenden Ausgang.

Für die Zeitgenoſſen beſtand der Reiz dieſer Stücke in der natürlichen Einfalt der dargeſtellten Lebensverhältniſſe und in der Zergliederung zarter Liebesempfindungen. Aber den eigentlichen Grundſtock des damaligen Repertoires bildete die Miſchgattung, die man, freilich nicht ganz zutreffend, als einen Ausgleich zwiſchen klaſſiſcher und mittelalterlicher Kunſt bezeichnet hat: die Tragikomödie. Sicherlich gingen die älteſten franzöſiſchen Tragikomödien, Garniers „Bradamante", Du Hamels „Acoubar", Louis le Jars' „Lucelle", in Stil und Kompoſition aus der klaſſiſchen Schule hervor. Einzelne Tragikomödien zeigen nur darin Verwandtſchaft mit den mittelalterlichen Spielen, daß ſie in mehrere Stücke zerfallen, die nacheinander an verſchiedenen Tagen aufgeführt werden konnten, wie Hardys Jugendwerk, „Theagenes und Charikl ea" („Histoire Ethiopique", gedruckt 1623), und „Tyr et Sidon" (1608) von Jean de Schelandre (1585—1635). Aber vorherrſchend hält ſich die Tragikomödie in den Grenzen der fünf Akte. Das wichtigſte Merkmal dieſer Gattung bildet die Herkunft ihrer Stoffe, die mit geringen Ausnahmen modernen Urſprungs ſind. Hardy bearbeitete ſpaniſche Novellen, „Die Zigeunerin" und „Die Macht des Blutes" von Cervantes (La Belle Egyptienne, La Force du Sang), die Geſchichte des Grafen von Gleichen nach Camerarius (L'heureuse Bigamie, „Die glückliche Doppelehe"), eine Erzählung aus Montemayors „Diana" (Felismene). Die Handlung beſchränkt ſich hier nicht auf die Darſtellung einer „Kriſe", ſie verfügt freier über Ort und Zeit als die der Tragödie, ſie iſt zugleich verwickelter und ſoll ſpannend wirken; deſſenungeachtet iſt die franzöſiſche Tragikomödie verhältnismäßig einfach angelegt, Parallelhandlungen wie in den Shakeſpeariſchen Dramen gibt es kaum. Der Ausgang iſt in der Regel glücklich: eine Liebesgeſchichte erhält ihren Abſchluß durch die Heirat. Das Intereſſe an der Begebenheit ſelbſt überwiegt bei weitem das pſychologiſche. Eine Miſchung komiſcher und ernſter Beſtandteile wird nicht beabſichtigt. Der Stil iſt weniger feierlich als in der Tragödie, die Sprache vertraulicher, aber durchaus nicht ohne rhetoriſchen Schmuck.

Das Ganze iſt ein Zufallsſpiel, bei dem der Zuſchauer ſich freut, wenn die Geſchichte ein gutes Ende nimmt. Wo bei Hardy die Perſonen Anſätze zu einer individuellen Charakteriſtik zeigen, wie Precioſa in der „Schönen Zigeunerin", da verdankt der Dichter dies meiſt ſeiner Vorlage, aber er hat doch die entzückend graziöſe Novelle des Cervantes (La Jitanilla) recht übel zugerichtet. Die Tragikomödie hat ungefähr ein Menſchenalter hindurch die franzöſiſche Bühne beherrſcht (1605—35).

Vielleicht hat auch Théophile (vgl. S. 378) neben Hardy für die Truppe Vallerans gearbeitet. Seine Tragödie „Pyramus und Tisbe" (Pyrame et Thisbé, um 1617), in der er Ovids bekannte Erzählung von dem unglücklichen Liebespaar mit zarter Sinnigkeit behandelte, erregte bei ihrer Aufführung am Hofe (1625 oder 1626) bedeutendes Aufſehen. Es herrſcht in dem Stücke eine lyriſche Stimmung, die Hardy noch fehlt. Der Stil zeigt in zahlreichen überraſchenden Einfällen und Vergleichen (pointes) den Einfluß des italieniſchen Modegeſchmacks (Marinis): Théophile hatte etwas von der preziöſen Eleganz und Feinheit, die man in den Salons der vornehmen Geſellſchaft zu würdigen wußte.

Honorat de Bueil Marquis de Racan (1589—1670), der Lieblingsſchüler Malherbes, verſuchte ſich als dramatiſcher Dichter in der „Arthenice" (um 1619, ſpäter „Les Bergeries", Die Schäferei, genannt), einem Schäferſpiel nach Guarini und d'Urfé, deſſen Sprache rein, anmutig und wohlklingend, bisweilen jedoch geſucht und ſpitzfindig iſt. In ſpäteren Werken iſt der Einfluß der dramatiſch ziemlich ſchwächlichen „Arthenice" zu bemerken: in der Anwendung des Chors, der in der „Amaranthe" Gombaulds (um 1628) und in der „Sylvanire" Mairets (1629) wieder auftaucht, in dem Gebrauch der Stanzen (bei Rotrou, Corneille und Mairet).

Der Erfolg des Marquis de Racan rief neue dramatiſche Poeten auf den Plan, beförderte die Ausbeutung der „Aſträa" und machte die vornehme Geſellſchaft dem Schäferſpiel und hierdurch der Bühne überhaupt zugänglicher.

Die Paſtorale erfreut ſich auch beſonderer Gunſt bei den gelehrten Kennern und in den akademiſchen Kreiſen; die „Aſträa“ d'Urfés diente ihr als Fundgrube. D'Urfé ſelbſt ſchrieb eine „Sylvanire“ (1625). Du Cros und Pichou (1629, 1630) bearbeiteten Bonarellis „Philis auf Skyros“, Rayſſiguier Taſſos „Amyntas“ für die franzöſiſche Bühne. Alle aber ſtehen unter dem Einfluß Hardys, und obwohl ihre Dichtungen ſchon höhere Anſprüche erfüllten, enthielten ſie doch immer noch manche Unregelmäßigkeit zu einer Zeit, wo ſchon viel von den „Regeln“ und von „Stücken, die in den Regeln geſchrieben waren“, geſprochen wurde. Alles, was unter dem Banne der litterariſchen Bildung Italiens ſtand, vornehme Frauen, adlige Schöngeiſter, akademiſche, bei Hof und „Geſellſchaft“ angeſehene Gelehrte, ſelbſt der große Staatsmann Richelieu, der ſeit 1624 maßgebenden Einfluß auf die Geſchicke Frankreichs ausübte, alle wünſchten der dramatiſchen Kunſt Frankreichs einen Aufſchwung unter der heilſamen Zucht vornehmer Sitte und Rede und verſtändiger Kritik. Dieſes Verlangen war um ſo begreiflicher, je mehr die dramatiſche Kunſt in Aufnahme kam. Nachdem Hardy lange im Reich der Bühne König geweſen war, hatte ſich die Zahl der Theaterdichter vermehrt: Mairet, Rotrou, Rayſſiguier, Claveret, Scudéry, Du Ryer wandten ſich der Bühne zu, und ein junger Mann aus Rouen, Pierre Corneille, trug mit „Mélite“, einer ſchäferſpielartigen Komödie (1629), einen unbeſtrittenen Erfolg davon.

Wer ſich nach Autoritäten umſah, fand immer den unverwüſtlichen Ariſtoteles, dazu Kommentare und Streitſchriften der Italiener und ihre dramatiſchen Dichtungen, die nach den Geſetzen der Kunſt komponiert waren. Dem einſchmeichelnden Reiz und dem vollendeten Stil eines „Amyntas“ oder eines „Treuen Hirten“ konnte kein franzöſiſches Werk an die Seite geſtellt werden. Wenn daher ebenbürtige Meiſterwerke in Frankreich entſtehen ſollten, ſo mußte man dieſelben Regeln befolgen, nach denen die bewunderten Italiener geſchaffen hatten. Als Isnard die nach Bonarelli gedichtete „Philis de Scire“ ſeines verſtorbenen Freundes Pichou herausgab, meinte er durch dieſes Werk diejenigen des Irrtums zu überführen, welche die „mit Recht befolgten Regeln tadelten“. Auch Richelieu, deſſen Meinung ſich doch jeder andere unterordnen müſſe, habe das Stück angehört und gebilligt und dieſe Paſtorale für die richtigſte und am beſten komponierte erklärt, die er je geſehen habe. Das war freilich keine Kleinigkeit, denn „der große Kardinal“ hatte ein wichtiges Wort mitzureden bei der Entſcheidung der Frage, ob die Zukunft dem regelmäßigen oder dem unregelmäßigen Drama, der Tragödie oder der Tragikomödie gehören ſollte. Wurde doch ſpäter erzählt, daß Jean Chapelain (1595—1674), der ſeit dem Erſcheinen ſeiner Vorrede zu dem italieniſchen Epos „Adonis“ (1623) des Cavaliers Marini als bedeutender Kritiker galt, ein Jahrgehalt von 1000 Thalern erhalten habe, weil er in einer Verhandlung über die Theaterſtücke in Gegenwart des Kardinals darlegte, daß man unweigerlich die drei berühmten Einheiten von Zeit, Ort und Handlung beobachten müſſe. Richtig iſt es, daß der große Staatsmann den angeſehenſten Kritiker jener Zeit in ſeinen Beſtrebungen unterſtützte.

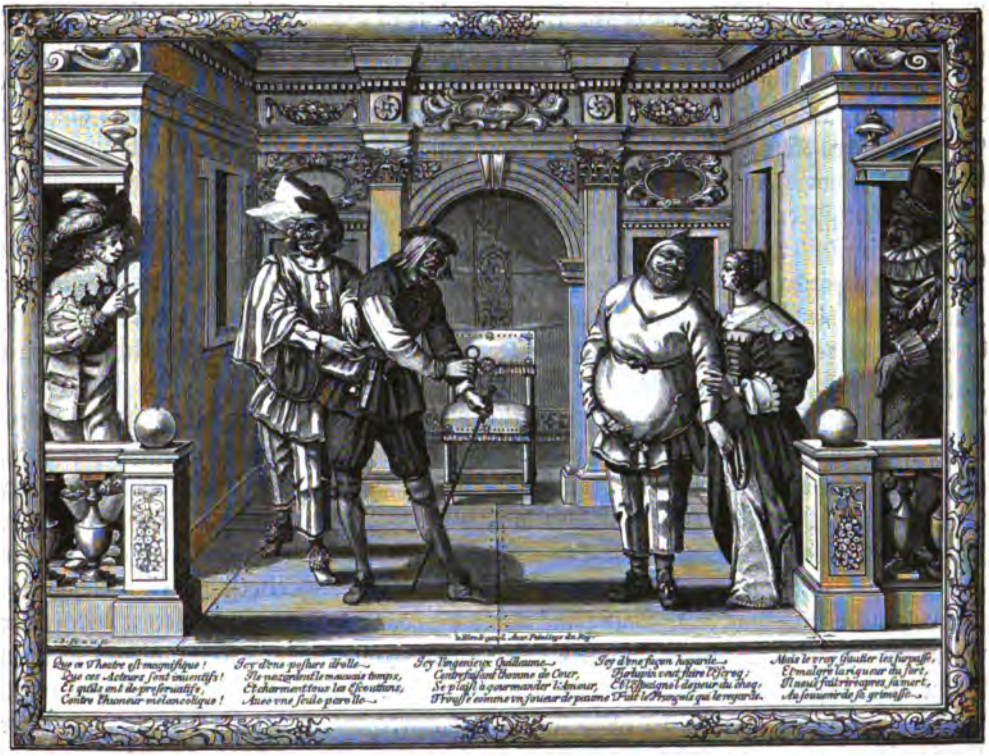
Die Kritiker und Dichter von gelehrter Bildung wußten natürlich ſchon lange von den Regeln, mit deren Feſtſtellung ſich die Italiener geplagt hatten, aber auch der Widerſpruch gegen dieſe Regeln war lebendig geblieben. Loudon d'Aigaliers hatte in ſeiner „Art poétique“ (1597) die Zeiteinheit verworfen, Hardy ſcheint in einer ſeiner Vorreden dieſe und andere Einſchränkungen bekämpfen zu wollen, beſonders hat jedoch François Ogier (1600—1670) in einer „Abhandlung zu der Tragikomödie ‚Tyrus und Sidon‘“ (Ausgabe von 1628) mit Geiſt die Freiheit des Dichters gegen den Zwang der Regeln verteidigt.

Aber die Kenner ließen die vernünftigen Auseinanderſetzungen Ogiers unbeachtet, und es trat vielmehr ein junger Dichter auf, der geneigt und gelehrig genug war, die Kunſtregeln in einem Bühnenwerke zu beobachten. Jean de Mairet (geb. 1604) war von Théophile um 1623 bei dem Herzog Heinrich von Montmorency eingeführt worden und hatte ſich in der Paſtoraltragikomödie „Sylvie“ (1626) als erfinderiſchen und gefühlvollen Dichter bewieſen, als an ihn vom Grafen Carmail und vom Kardinal La Valette die Aufforderung erging, „eine Paſtorale zu dichten in all der Strenge, die in dieſer Dichtungsart bei den Italienern beobachtet wurde“. So entſtand die „Sylvanire“, die nach der erſten Aufführung in Chantilly bei Montmorency ſpäter auch im Hôtel de Bourgogne gegeben wurde (1629). Dem Abdruck ſeines Werkes hat der Dichter eine Abhandlung vorausgeſchickt, um ſeine billige, vor kurzem aus Heinſius gelernte Weisheit an den Mann zu bringen, vor allem die „Regel der vierundzwanzig Stunden“. Thatſächlich hatten die Erklärer des Ariſtoteles nur zwölf Stunden als die für die Handlung eines Stückes zuläſſige Zeitdauer zugeſtanden, die Ausdehnung der Regel auf vierundzwanzig Stunden war eine Folge der italieniſchen Gewohnheit, den Tag von Sonnenuntergang zu Sonnenuntergang, von Stunde 1 bis 24, wie das Zifferblatt der italieniſchen Uhr zählte, zu rechnen. Faſt gleichzeitig ſchrieb Jean Chapelain eine Abhandlung, die eine Begründung „dieſer neuen Erfindung“ enthielt. Sie wurde nicht gedruckt, aber wohl in Freundeskreiſen verbreitet. Die Durchführung der Zeiteinheit erleichtert die Annahme eines einheitlichen Schauplatzes, weil dieſer den Zeitaufwand bei der Ortsveränderung der Perſonen erſpart. Auch empfanden die gebildeten Zuſchauer es ſchon als eine ſtarke Zumutung, daß ſie nebeneinander auf engem Raume den Markt Athens, Theben, das Feldlager Alexanders, ein Wäldchen, ein Maleratelier, eine Feſtung und ein Meer zugleich erblickten und demnach, wie es gerade die Bühnenhandlung verlangte, immer nur einen Schauplatz als vorhanden annehmen ſollten. Der theatraliſchen Illuſion konnte es nur förderlich ſein, wenn man mit dieſem Syſtem aufräumte, und dazu waren die auf die ſcheinbar vernünftige Forderung der Übereinſtimmung von Schein und Wirklichkeit begründeten Regeln nützlich. Wenn man ſchon ſo weit geweſen wäre, ſtatt des Nebeneinanders der Dekoration ein Nacheinander zu kennen und zu beſitzen, wer weiß, ob die Zeitregel und die aus ihr folgende Vereinfachung des Schauplatzes ſo leicht zum Sieg gelangt wäre!

Mairet lieferte zunächſt (1633) eine regelmäßige Tragikomödie („Virginia“), die erſte dieſer Art, die er „in den vierundzwanzig Stunden“ ſchrieb. Eine Perſon des Stückes ruft ſelbſt am Schluſſe verwundert aus: „Ihr Götter, iſt es möglich, daß in die kurze Zeit von zwei Sonnenuntergängen ſoviel merkwürdige Ereigniſſe ſich ſchließen!“ Seine Höhe erreichte Mairet, als er, ebenfalls auf Wunſch, eine regelmäßige Tragödie, die „Sophonisbe“ (1634), ſchrieb: auch die klaſſiſche Tragödie Italiens hatte ja mit einer „Sofonisba“ (1515) begonnen. Die Geſchichte der Sophonisbe, des Syphax und des Maſſiniſſa iſt oft nach Livius dramatiſch behandelt worden. Wie Triſſino nahm Mairet an, daß Sophonisbe, bevor ſie die Gattin des Syphax wurde, die Verlobte Maſſiniſſas war. Dadurch kam ein ſentimentales Intereſſe in die Handlung, das dem urſprünglichen Bericht fehlte. Auch ließ Mairet Syphax im Kampfe fallen, damit Sophonisbe als Witwe Maſſiniſſas Gattin würde. Und Maſſiniſſa durfte den Tod ſeiner Geliebten nicht überleben, wenn der Abſchluß der Tragödie befriedigen ſollte.

Mairet hatte die von Hardy umgeformte Tragödie der Renaiſſance der Regel der Zeiteinheit unterworfen, dabei ein feſtes Ziel der Kompoſition verfolgt, den Verſuch gemacht, Charaktere darzuſtellen und eine reinere und edlere Sprache zu reden als ſein Vorgänger, und die Kenner zufriedengeſtellt.

Zuerſt ſchien es allerdings nicht, als ob die Dichter Luſt hätten, Mairets Beiſpiel zu folgen: Corneille erklärt ſeine Unabhängigkeit von den Geſetzen, Scudéry macht ſich über die Anhänger der Einheiten luſtig. Aber ſeit 1635 dringen die Regeln doch durch, und wer ſpäter der Vorſchrift der Ortseinheit nicht nachkommt, entſchuldigt ſich. **Jean de Claveret** in ſeinem „Raub der Proſerpina“ (Ravissement de Proserpine, 1639) bringt den Himmel, Sizilien und die Unterwelt auf die Bühne. Aber die Einheit des Ortes werde hergeſtellt, meint er ernſthaft, wenn man eine Senkrechte vom Himmel durch Sizilien in die Unterwelt fälle.


Que ce Theatre eſt magnifique !
Que ces Acteurs ſont inuentifs !
Et qu'ils ont de preſeruatifs,
Contre l'humeur melancolique !
Icy d'vne poſture drolle,
Ils nazardent le mauuais temps,
Et charment tous les Eſcoutans,
Auec vne ſeule parolle.
Icy l'ingenieux Guillaume,
Contrefaiſant l'homme de Cour,
Se plaiſt à gourmander l'Amour,
Trouſſé comme vn joueur de paume
Icy d'vne façon hagarde,
Turlupin veut faire l'Eſcroq ;
Et l'Eſpagnol de peur du choq,
Fuit le François qui le regarde.
Mais le vray Gautier les ſurpaſſe,
Et malgré la rigueur du ſort,
Il nous fait rire apres ſa mort,
Au ſouuenir de ſa grimaſſe.

Eine Vorſtellung im Hôtel de Bourgogne. Nach einem Stich von Abraham Boſſe (1605—78), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 386. — Die unter dem Bilde ſtehenden Verſe lauten in Überſetzung:

Wie großartig iſt dieſe Bühne,
die Spieler wie erfinderiſch!
und was haben ſie für Präſervative
wider üble Laune und Melancholie!

Hier naſenſtübern ſie die ſchlechte Zeit
in dem drolligſten Aufzug
und bezaubern alle Hörer
mit einem einzigen Worte ſchon.

Hier ſpielt den Höfling
der ſinnreiche Guillaume
und ſchmäht auf die Liebe,
ausgebeutelt wie ein Ballſpieler.

Hier verſucht Turlupin es zu machen
wie der ſcheue Taſchendieb,
und der Spanier flieht aus Angſt vorm Stoß
den Franzoſen, der nach ihm blickt.

Aber der wahre Gautier übertrifft ſie,
und der Härte des Geſchickes zum Trotz
bringt er uns nach ſeinem Tod noch zum Lachen,
wenn wir uns an ſeine Grimaſſen erinnern.

Für den Sieg des regelmäßigen Dramas wirkte entſcheidend **Richelieu**. In der Prachtausgabe ſeiner „Mirame“ machen es die Kupfer dem Leſer augenſcheinlich, wie Orts- und Zeiteinheit beobachtet ſind: die Bilder zu jedem Akte ſtellen immer denſelben Proſpekt vor, auf dem erſten Bilde geht die Sonne unter, auf dem zweiten iſt es Nacht, auf dem dritten geht die Sonne auf, auf dem vierten iſt es Mittag, und auf dem fünften ſinkt die Sonne im Weſten. In Übereinſtimmung mit Richelieu befand ſich aber auch die Kritik und die gebildete Geſellſchaft, die jetzt größeren Anteil an der Bühne nahm als früher, während der Einfluß des Volkes auf das Theater geringer geworden war.

Von einem Luſtſpiel kann man in jener Zeit neben der Tragikomödie und Farce (Poſſe) kaum ſprechen. Die Aufführungen des Hôtel de Bourgogne beſtanden in der Regel aus Prolog, Tragikomödie (Paſtorale), Farce und Lied (Chanſon), und da man vortreffliche Spieler komiſcher Rollen beſaß, die ſich allgemein großer Beliebtheit erfreuten, wurde die Farce mit ihrem „altgalliſchen Witze“ nicht vernachläſſigt. Gaultier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin waren damals ein berühmtes Komikerkleeblatt (ſ. die Abbildung, S. 385). Die Vorliebe für die „mit Zoten garnierte“ Farce war infolge „einer thörichten Voreingenommenheit“ des Volkes ſo groß, daß man meinte, das übrige wäre ohne Poſſe nichts, und man hätte ohne ſie nicht für ſein halbes Geld Vergnügen. Erſt gegen Ende der zwanziger Jahre erſcheint das Luſtſpiel, teils von der Farce, teils von der Tragikomödie und Paſtorale, oder auch von den italieniſchen Komödien abhängig. Es bedarf einiger Zeit, um ſich darauf zu beſinnen, daß es in der Umgangsſprache der Gebildeten Sitten und Charaktere der eigenen Zeit darſtellen ſoll. Rotrou und Pierre Corneille gehen hierin noch Jean Mairet voran, der mit ſeinen „Galanterien des Herzogs von Oſſuna“ (Les Galanteries du duc d'Ossonne, 1632) in recht freier Sprache höchſt gewagte Situationen und eine ziemlich wirre und unwahrſcheinliche Intrigue auf die Bühne brachte, ſich aber ſelbſt hier, als er die Komödie drucken ließ (1636), in einer Vorrede den Anſchein eines Reformators gab. Die Anwendung der Regeln hat Mairet in ſeinem Luſtſpiele nicht verſucht.

Immerhin hat die Entwickelung des Pariſer Bühnenweſens dieſer Zeit wenigſtens die Vorbedingungen und den Boden für das Aufblühen einer höheren dramatiſchen Kunſt geſchaffen. Es gab jetzt zwei öffentliche Bühnen (Hôtel de Bourgogne und ſeit etwa 1628 Mondorys Theater im Stadtviertel des Marais), es gab eine dramatiſche Produktion, die nicht bloß für das öde Unterhaltungsbedürfnis und die rohe Schauluſt arbeitete. Die Verſuche der Renaiſſance wurden auf der öffentlichen Bühne mit beſſerem Erfolg fortgeſetzt, und es bildete ſich eine ſelbſtändige litterariſche Überlieferung aus. Bald ſollte es als die höchſte Leiſtung eines Poeten gelten, eine regelrechte Tragödie geſchrieben zu haben, die Beifall gefunden hatte. Der Kardinal war ein eifriger Theaterfreund, der Hof, die vornehme und litterariſch gebildete Welt der Salons nahm regſten Anteil an der Bühne, die „Kloake Satans“ wurde jetzt, wie Corneille bald ſagte, „der Großen ſchönſte Freude und des Volks Entzücken“.

XII. Die Zeit Richelieus und Mazarins (1630—1660).

1. Die Akademie, Descartes, Pascal.

Die Gründungsgeſchichte der franzöſiſchen Akademie iſt eng verbunden mit der Thätigkeit des Mannes, der das von Heinrich IV. begonnene politiſche Werk vollendet hat und der eigentliche Schöpfer der Monarchie Ludwigs XIV. geweſen iſt. **Armand Jean du Pleſſis, Herzog von Richelieu** (1585—1642), hatte ſich ſchon unter Mariens Regentſchaft als geiſtlicher Schriftſteller vorteilhaft bekannt gemacht; höheren Wert beſitzen aber die ſpäteren Schriften des großen Staatsmannes, die erſt lange nach ſeinem Tode veröffentlicht wurden, die „Geſchichte Ludwigs XIII.“ (bis 1638, Histoire de Louis XIII), die „Kurze Erzählung der großen Thaten des Königs“ (Narration succincte des grandes actions du roi) und das viel angezweifelte „Politiſche Teſtament“ (Testament politique, 1688). Während ſeiner Herrſchaft war Richelieu auch ein eifriger Förderer und Beſchützer der „ſchönen Wiſſenſchaften“. Kaum war er an die Spitze der Geſchäfte gelangt (1624), ſo bewies er Verſtändnis für Malherbes Thätigkeit und machte dem alten Dichter durch reichliche Zuwendungen den Lebensabend behaglicher. Balzac ſpendete er ſeine höchſte Anerkennung und forderte ihn zu weiteren Arbeiten auf, und während er als Staatsmann von Erfolg zu Erfolg ſchritt, fand er Muße, die litterariſche Bewegung der Nation mit Aufmerkſamkeit zu verfolgen und ſelbſt in ihren Gang einzugreifen. Hierbei leiteten ihn nicht bloß politiſche Geſichtspunkte, indem er durch einzelne in ſeinem Auftrage verfaßte Schriften die öffentliche Meinung zu beeinfluſſen ſuchte, ſondern ſein Anteil an Dichtung und Sprache ging vielleicht noch mehr aus innerer Neigung hervor. Er ſelbſt hatte ſtets einen Kreis von Schriftſtellern und Schöngeiſtern um ſich, die ihn auch auf Reiſen und Feldzügen begleiteten. Das war ſeine „Feldakademie“. Nun wünſchte er auch, für ſprachliche und ſchönwiſſenſchaftliche Angelegenheiten eine Einrichtung zu ſchaffen, die in Fragen des guten Geſchmacks (der Poetik) und der Sprache (Grammatik) eine entſcheidende Behörde ſein und zugleich würdigen und um Sprache und Litteratur verdienten Männern eine ſichere und angeſehene Stellung gewähren ſollte. Der Gedanke, in einer Akademie Sprache und Poeſie durch gemeinſame Arbeit einheitlich zu fördern, war nicht neu. Die Akademie Baifs (vgl. S. 353) war freilich in Vergeſſenheit geraten, aber man dachte an die italieniſchen Akademien, vor allem an die berühmte „Kleienakademie“ (Crusca) zu Florenz, deren Wörterbuch 1612 erſchienen war. Richelieus Wunſch, auch in der Sprache Ordnung zu ſchaffen, begegnete ſich außerdem mit den Beſtrebungen des berühmteſten Dichters, der angeſehenſten Grammatiker und Kritiker jener Zeit. Schon um 1629 fanden ſich etliche Schriftſteller und Schöngeiſter bei **Valentin Conrart** (1603—75) jede Woche einmal zuſammen zur gemeinſamen Pflege ihrer litterariſchen Intereſſen. Boisrobert, der Günſtling des Kardinals, ſein litterariſcher Mittelsmann, Anekdotenerzähler und Spaßmacher, berichtete ſeinem Herrn von dieſem Vereine, und Richelieu ließ anfragen, ob man geneigt ſei, eine Körperſchaft zu bilden und die Verſammlungen unter öffentlicher Beſtätigung und königlichem Schutze abzuhalten. Nicht ohne Bedenken nahmen die Freunde dieſen Vorſchlag des gefürchteten Miniſters entgegen, aber endlich beſchloſſen ſie, „dem Herrn Kardinal unterthänigſt für die Ehre, die er ihnen erwies, zu danken und ... ſeiner Willensäußerung zu gehorchen“. Zuerſt wurde die Zahl der zukünftigen Akademiker auf vierzig vermehrt und Conrart zum ſtändigen Sekretär gewählt (1634); Du Chaſtelet, Chapelain, Faret und Gombauld verfaßten die Satzungen. Auf Wunſch des Kardinal-Protektors wurde als Hauptaufgabe der Akademie bezeichnet, daß ſie „mit aller Sorgfalt und allem Fleiße ſo weit wie möglich dahin wirken ſolle, unſerer Sprache beſtimmte Regeln zu geben, ſie rein, beredt und fähig zu machen, die Künſte und Wiſſenſchaften zu behandeln“.

Der König beſtätigte die Gründung am 29. Januar 1635, aber das Parlament mochte vielleicht fürchten, daß ſich die neue akademiſche Einrichtung Übergriffe in die Rechtſprechung und die Zenſur herausnehmen könnte; darum wurde die Eintragung des Patents bis zum 10. Juli 1637 verzögert. Die öffentliche Meinung begrüßte die Schöpfung Richelieus nicht freundlich: man äußerte in verſchiedenen Flugſchriften die Befürchtung, es ſolle das jedem angeborene Recht genommen werden, nach eigenem Belieben zu reden und zu ſchreiben. Am meiſten Witz bewies Charles de Saint-Evrémond (1613—1703) in ſeiner „Komödie der Akademiker“ (Comédie des académistes), die, lange handſchriftlich in Umlauf, zuerſt um 1650 gedruckt wurde. Die Akademie war klug genug, auf keine der Spottſchriften zu antworten, auch zeigte ſie bei der Behandlung ihrer grammatiſchen Aufgabe, daß es ihr fern lag, die Sprache willkürlich zu regeln. Das Ziel der Bemühungen ſollte nur ſein, den „guten Gebrauch“ zu erforſchen, feſtzuſtellen und einzutragen. Die Akademie beabſichtigte, ein Wörterbuch des guten Sprachgebrauchs, eine Grammatik und eine Poetik nebſt Rhetorik auszuarbeiten. Seit dem Dezember 1637 begann man wenigſtens das Wörterbuch, doch die Arbeit ging dem Kardinal viel zu langſam von ſtatten, und der Spott über das nie endende Werk wurde ein Gemeinplatz des Witzes. Endlich im Jahre 1694 iſt das Wörterbuch veröffentlicht worden, und hier hat die Akademie deutlich gezeigt, daß ſie ſich nur die Machtvollkommenheit anmaßte, „die Bedeutung der Wörter zu erläutern und ihren guten und ſchlechten Gebrauch zu erklären, ebenſo wie den der Redewendungen der Sprache, die ſie geſammelt hatte“ (Vorrede des Wörterbuchs). Dieſe Thätigkeit ſtand in Übereinſtimmung mit den herrſchenden Anſichten der gebildeten Geſellſchaft: die Akademie ſetzte das Werk Malherbes fort und vollendete es.

Zwei Männer vornehmlich haben den Plan zum Wörterbuch entworfen und können als die Hauptvertreter des akademiſchen Geiſtes in der Litteratur jener Zeit betrachtet werden: Jean Chapelain (vgl. S. 383) und Claude Vaugelas (1585—1650).

Chapelain genoß ja in der Geſellſchaft und bei Richelieu das höchſte Anſehen als Kenner der Lehre von der Dichtkunſt. Claude Vaugelas hat neben ihm die Arbeit am Wörterbuch am eifrigſten gefördert. Es war feſtgeſetzt worden, daß man eine Auswahl beſtimmter Schriftſteller zu Grunde legen wollte, die am reinſten franzöſiſch geſchrieben hätten; man ging zurück bis auf Clément Marot und Amyot. Außerdem wurden noch Ausdrücke aufgenommen, die zwar nicht litterariſch überliefert waren, aber allgemeine Billigung verdienten. An der gebräuchlichen Rechtſchreibung wurde feſtgehalten, das Genus beſtimmt und bemerkt, ob ein Ausdruck nur im Vers oder auch in Proſa gebräuchlich ſei, auch ſollten die Unterſchiede der höheren, mittleren und niederen Rede angemerkt werden. Das Wörterbuch der Akademie iſt bald nach ſeinem Erſcheinen eine Autorität für den guten, in der beſſeren Litteratur und gebildeten Umgangsſprache feſtzuhaltenden Gebrauch geworden. In den folgenden Auflagen (1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878) iſt die Akademie ihrem Programm treu geblieben, nicht den franzöſiſchen Sprachſchatz überhaupt darſtellen zu wollen, ſondern die korrekte, als klaſſiſch anerkannte Sprache. Doch blieb ſie immer in Fühlung mit den Veränderungen in Grammatik, Rechtſchreibung und Sprachgebrauch. Eine Grammatik iſt von der Akademie niemals geſchrieben worden, aber einigen Erſatz dafür boten die „Bemerkungen über die franzöſiſche Sprache“ (Remarques sur la Langue françoise, 1647) von Vaugelas, ein Buch, das eine ganze Reihe ähnlicher Werke hervorgerufen hat.

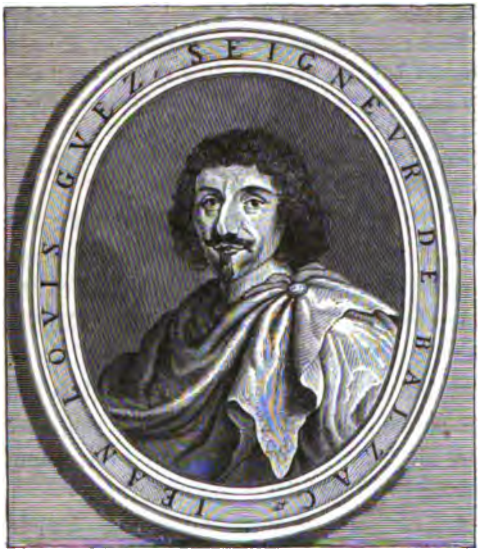
Vaugelas war kein Pedant. Zwanglos, wie im Salongeſpräch, beſpricht er die Fehler, die er bei einem ſonſt guten Schriftſteller gefunden zu haben glaubt, oder eine ſprachliche Streitfrage. Er will nicht Vorſchriften machen, denn allein der Gebrauch ſei Meiſter und unumſchränkter Gebieter der Sprache. Er will nur den guten Gebrauch der eingeführten Wörter darlegen und ihn, falls er zweifelhaft oder unbekannt iſt, erklären und bekannt machen. Freilich ſei guter und ſchlechter Gebrauch zu unterſcheiden. Der gute Gebrauch ſei die Redeweiſe des Hofes in Übereinſtimmung mit der Schreibart des beſten Teiles der zeitgenöſſiſchen Schriftſteller und den Lehren der Sprachkundigen. So hat Vaugelas zugleich mit der Autorität der Akademie für die Feſtſetzung einer einheitlichen Sprache gewirkt.

Die Gründung Richelieus hat, ohne ſelbſt Geſetze zu geben, einzeln hervortretende Beſtrebungen zur Ausbildung der Sprache im Sinne eines regelfeſten Klaſſizismus zuſammengefaßt und ihnen Nachdruck verliehen. Hemmend oder fördernd hat die Akademie auf die litterariſche Entwickelung nicht wirken können. Bald wurde es ein Ziel des Ehrgeizes, Mitglied dieſer Körperſchaft zu ſein, an der Tafelrunde der Vierzig ſaßen vornehme und hochſtehende Männer in Gemeinſchaft mit anderen, die nur ihrem litterariſchen Wirken den „Lehnſtuhl“ in der Akademie verdankten; unter königlichem Schutze wurde ſie eine anerkannte Körperſchaft, die bei feierlichen Veranlaſſungen vom König empfangen wurde: entſchieden iſt durch die Gründung der Akademie der Stand der Schriftſteller in Frankreich geſellſchaftlich gehoben worden.

Als der vollkommenſte Ausdruck des akademiſchen Geiſtes darf in dieſer Zeit Jean Louis Guez, Herr von Balzac (1597—1654; ſ. die Abbildung, S. 390) gelten, einer der Begründer der klaſſiſchen franzöſiſchen Proſa, der zuerſt als Briefſchreiber berühmt wurde, ein Zeichen, wie mächtig jetzt der Einfluß der Geſellſchaft und ihres Verkehrs in der Litteratur wird. Balzac hatte in Leiden ſtudiert und den Kardinal La Valette nach Rom begleitet. Die meiſte Zeit ſeines Lebens hielt er ſich aber auf ſeiner Beſitzung Balzac an der Charente auf und ſchrieb von hier aus an ſeine Freunde und Gönner kunſtvolle, durch immer neue Wendungen ausgezeichnete Briefe, die ihm bald Berühmtheit verſchafften. Schon die erſte gedruckte Sammlung ſeiner Briefe (1624) ſicherte ihm den Ruf des größten Proſaiſten ſeiner Zeit. Gelegentlich redete er darin wie ein Schüler Charrons, der es als die Pflicht der Weiſen betrachtete, ſich von den Welthändeln und von leidenſchaftlicher Parteinahme für öffentliche Dinge fernzuhalten. Wenigſtens bedurfte Balzac der Ruhe und Muße, um ſeine Briefe und Abhandlungen zu ſchreiben; Leute, die „ein Buch in weniger als acht Tagen machen“, waren ihm verächtlich, er ſchrieb ſeine Werke, „wie man Tempel und Paläſte baut“, und der Stolz, womit er ſich als den „großen Briefſchreiber Frankreichs“ betrachtete, wurde durch die allgemeine Anerkennung gerechtfertigt. Balzacs Briefe galten als „das angenehmſte Geſchenk, das der Liebende der Geliebten darbringen konnte, man bemühte ſich um die Wette, ſie zuerſt zu bekommen, und die Buchhändler mußten ſehr gut aus dieſer Ungeduld des Publikums Vorteil zu ziehen“

(Ménage). Doch hatte Balzac auch Gegner: der geiſtliche Vater Goulu hielt ihm Plagiate vor und rügte den Mangel an gediegenem Inhalt, und mancher andere Kritiker erhob gegen ihn den Vorwurf der Unfruchtbarkeit.

Gerade dies ſtachelte Balzac zu größeren Unternehmungen an. Er gab 1631 den „Fürſten" (Le Prince) heraus, ein Lob der Monarchie Ludwigs XIII. und eine akademiſche Preisrede auf Ludwigs großen Miniſter. Richelieu konnte von der politiſchen Weisheit Balzacs wenig halten, als Schriftſteller aber ſchätzte er ihn hoch, und ſeine lateiniſchen und franzöſiſchen Epiſteln las er mit Wohlgefallen. Von vier philoſophiſch-geſchichtlichen „Abhandlungen" (Oeuvres diverses, 1644) für die Marquiſe von Rambouillet beſchäftigt ſich die eine mit der „Unterhaltungsgabe" der Römer und ihrer ſelbſt die attiſche Feinheit übertreffenden „Urbanität". Ein Volk, das zuſah, wie gefeſſelte Könige durch die Gaſſen ſeiner Hauptſtadt geführt wurden, habe nicht „gewöhnlich" ſein können. Die Römer ſeien immer groß geweſen, ſelbſt das geringe Volk immer „koſtbar" (précieux).


IEAN LOVIS GVEZ SEIGNEVR DE BALZAC

Jean Louis Guez, Herr von Balzac. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 889.

Die philoſophiſche Gleichgültigkeit der jüngeren Lebensjahre Balzacs machte ſpäter einer ernſten religiöſen Stimmung Platz, ja zuletzt richtete er ſich in Angoulême bei den Kapuzinern eine Zufluchtsſtätte ein, wo er jederzeit Aufnahme finden konnte. Zwei Jahre vor ſeinem Tode erſchien ſein „Chriſtlicher Sokrates" (Socrate chrestien, 1652), den Sainte-Beuve witzig „Isocrate chrétien" genannt hat: eine Sammlung ſchönredneriſcher religiöſer Abhandlungen. Auch gab Conrart nach dem Tode Balzacs noch „Unterhaltungen" (Entretiens, 1657) moral-philoſophiſchen und geſchichtlichen Inhalts und den „Aristippe ou de la Cour" (Ariſtipp, oder über den Hof, 1658) heraus, worin der Verfaſſer das Ideal des Staatsmannes als Gegenſtück zu ſeinem Fürſten aufſtellt.

Balzac hat eigentlich nur Abhandlungen, Unterhaltungen und Briefe geſchrieben. Der eigene Ideengehalt ſeiner Schriften iſt unbedeutend, vieles hat er den Alten, vor allem Seneca und Cicero, entlehnt. *Seine* Arbeit beſtand darin, einen einfachen Gedanken durch mehrfache Einkleidung zu vervielfältigen. Geſchichtliches Urteil und geſunden Geſchmack bewies er in den Abhandlungen für die Marquiſe von Rambouillet und in dem Briefe über „Cinna" an Corneille. Daß er aber faſt ausſchließlich der Meiſter der gewählten und glänzenden Formgebung war, empfanden ſchon ſeine Zeitgenoſſen. Malherbes Reinheit, Klarheit und Beſtimmtheit verband er mit Glätte, Glanz und Abrundung. Unermüdlich im Ausfeilen der Sätze, im Streben nach Schärfe des Ausdrucks und Neuheit der Wendungen, befolgt er immer dasſelbe Verfahren, und da er über keine reichen Hilfsquellen des Geiſtes verfügt, iſt ſeine Schreibweiſe bei allem Wohlklang der Perioden einförmig und ermüdend. In einem Briefe an Ménage geſteht er einmal ſeine Schwäche ein und entſagt ſelbſt der Hyperbel in hyperbelhafter Weiſe: „Feierlich verzichte ich auf die Hyperbel. Sie iſt eine Klippe, die ich mit Zittern erblicke und ſtärker als Scylla und Charybdis fürchte.“

Als die Akademie eingerichtet wurde, ernannte man Balzac zu einem ihrer erſten Mitglieder. Blieb er auch ihren Sitzungen fern, ſo wechſelte er doch mit ihren einflußreichſten Mitgliedern, wie Chapelain und Ménage, Briefe und wurde in der Geſellſchaft als der Meiſter der Sprache und Beredſamkeit verehrt und anerkannt.

Aber wie klein erſcheint die Kunſt des briefſchreibenden Moraliſten Balzac und des ſcherzhaft plaudernden Voiture (vgl. S. 404) im Vergleich mit der wahren Größe in den Werken der zwei Mathematiker und Philoſophen Descartes und Pascal! René Descartes (Carteſius, 1596—1650), der Begründer einer Philoſophie, die ſich Weltleute und Gelehrte, Theologen und Schöngeiſter bald zu eigen machten, war der Sohn eines Rates im bretagniſchen Parlament zu Rennes. Er beſuchte 1604—12 die von Heinrich IV. gegründete Jeſuitenſchule La Flèche (Anjou), und wie er ſelbſt erzählt, fand er ſich durch das, was er hier gelernt hatte, nicht befriedigt: „Drum nahm ich mir die Freiheit, alle anderen nach mir zu beurteilen und zu meinen, daß es keine Wiſſenſchaft in der Welt gäbe, die ſo wäre, wie man mich ehedem hatte hoffen laſſen.“ Nur die Mathematik wollte er im ſtrengen Sinne des Wortes als Wiſſenſchaft gelten laſſen. Sieben Jahre (1612—1619) verlebte Descartes teils in Paris und in der Provinz, teils im Auslande, um die Welt kennen zu lernen. Er wurde während dieſer Zeit (1617) Soldat, war in der Schlacht am Weißen Berge zugegen und zog mit den Kaiſerlichen bis nach Ungarn. Im Jahre 1621 gab er den Kriegsdienſt auf. Er hatte im einſamen Winterquartier zu Neuburg an der Donau (1619—20) ganz ſeinen Gedanken gelebt und nach Klarheit in dem dunkeln Chaos der Philoſophie gerungen. Konnte ihm die einzige wirkliche Wiſſenſchaft, die Mathematik, Licht verſchaffen? Der Drang nach Erkenntnis ergriff ihn ſo mächtig, daß er der heiligen Jungfrau eine Wallfahrt nach Loretto gelobte, wenn ihm die Wahrheit offenbar würde. Um den rechten Weg zu finden, bedurfte er einer richtigen Methode: ſie war für ihn in der Mathematik und in der Logik vorgebildet. Vier Regeln ſetzte er ſich vorläufig feſt als die Leitſterne des nach der Wahrheit forſchenden Geiſtes: „Was du erkennen willſt, denke klar und deutlich; was du klar und deutlich einſiehſt, gelte als Wahrheit. Was dir dunkel iſt, helle auf, zerlege es in ſeine Teile und laß es allmählich klar werden. Beobachte die richtige Ordnung, indem du mit dem Einfachſten beginnſt, um allmählich, von Stufe zu Stufe, zur Erkenntnis des Zuſammengeſetzten zu gelangen. Zähle ſtets möglichſt vollſtändig alle zur Löſung einer Aufgabe gehörigen Punkte auf, ſo daß du gewiß biſt, nichts auszulaſſen.“

Daneben nahm Descartes eine Art „proviſoriſcher Moral“ an, bis er den endgültigen Bau der Wiſſenſchaft aufgerichtet hätte. Er wollte ſich von allen ſeinen überkommenen Meinungen befreien, ſoweit ſie ſich nicht durch die Vernunft rechtfertigen ließen; nur die Wahrheiten des Glaubens ſollten unangetaſtet bleiben. An den Geſetzen, den Gebräuchen und der Religion ſeines Landes beabſichtigte er feſtzuhalten und in allen ſeinen Handlungen ebenſo unentwegt den zweifelhafteſten Meinungen zu folgen, wenn er ſich einmal für ſie entſchieden hätte, als ob ſie ganz ſicher wären. Lieber wollte er ſich bezwingen, als gegen das Geſchick kämpfen, lieber ſeinen Neigungen eine andere Richtung geben, als ſich der beſtehenden Ordnung widerſetzen. In der „proviſoriſchen Moral“ ſind mehr ſtoiſche als ſkeptiſche Beſtandteile, Descartes verhielt ſich hierin nicht anders als ſeine hervorragendſten Zeitgenoſſen, und noch in ſpäteren Jahren empfahl er ſeiner Schülerin, der Prinzeſſin Eliſabeth von der Pfalz, den Philoſophen Seneca zu leſen.

Etwa um 1620 hatte der Philoſoph die Grundſätze ſeiner Methode nach der theoretiſchen und der praktiſchen Seite hin für ſich feſtgeſtellt. Er glaubte ſich nun von Vorurteilen am beſten durch Reiſen befreien zu können. Neun Jahre ſchweifte er in der Welt umher, „in ihren Komödien mehr Zuſchauer als Spieler“. In Italien erfüllte er zu Loretto ſein Gelübde und blieb in Rom bis zum Frühjahr 1625. Nachdem er in ſeine Heimat zurückgekehrt war, hielt er ſich die folgenden Jahre meiſt in Paris auf. Hier hatte er 1628 die Genugthuung, in einem erwählten Kreiſe bedeutender Männer die erſte erfolgreiche Anwendung ſeiner Methode zu erproben. Er zeigte, daß die Philoſophie keine Fortſchritte machen könne, wenn man nicht die ariſtoteliſche Methode vollſtändig aufgäbe. Um ſeine Zuhörer hiervon zu überzeugen, bewies er die Falſchheit eines offenbar richtigen Satzes durch zwölf Beweiſe in ſchulmäßiger Form und ebenſo die Richtigkeit eines offenbar falſchen Satzes. Dann teilte er einiges über ſeine von der Mathematik abgeleitete Methode mit, als den natürlichen Weg, um Irrtum und Wahrheit zu unterſcheiden. Der Kardinal de Bérulle verpflichtete Descartes ſogleich, ſein Unternehmen zu vollenden und zu veröffentlichen. Dazu aber bedurfte der Denker völliger „Entfernung von allen Orten, wo er zufällig Bekannte hatte“. Er zog ſich nach Holland zurück (1629) und lebte hier zwanzig Jahre an verſchiedenen Orten, am längſten in Amſterdam, Utrecht und Leiden. Seine Verbindung mit der wiſſenſchaftlichen Welt unterhielt ein lebhafter brieflicher Verkehr, vornehmlich mit ſeinem Freunde Pater Merſenne. Neben ſeiner Philoſophie beſchäftigten Descartes noch andere mathematiſche und phyſikaliſche Arbeiten. Als das erſte Ergebnis dieſer Bemühungen, „Abhandlungen über die Welt“ (Discours sur le monde), veröffentlicht werden ſollte, vernahm Descartes, daß Galilei wegen ſeines „Geſprächs über die beiden wichtigſten Weltſyſteme“ (1632) von der römiſchen Inquiſition verurteilt und zum Widerruf gezwungen worden ſei (22. Juni 1633). Er wollte daher jetzt „ſeine Papiere verbrennen oder ſie wenigſtens niemandem zeigen“. Aber er ließ ſich bewegen, wenigſtens ſeine Methode bekannt zu machen, und ſo erſchien in Leiden 1637 ſeine „Abhandlung über die Methode des richtigen Gebrauchs der Vernunft und der Erforſchung der wiſſenſchaftlichen Wahrheit“ (Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences). Auch die ſpäteren Werke, die den Ausbau und die Anwendung der „Methode“ enthalten, ſind in Holland erſchienen: die „Metaphyſik“ (Meditationes de prima philosophia, 1641, ins Franzöſiſche überſetzt vom Herzog von Luynes, 1647), die „Phyſik“ (Principia philosophiae, 1644, ins Franzöſiſche überſetzt 1647) und die moraliſche „Abhandlung über die Leidenſchaften“ (Traité des Passions, 1650).

Die „Abhandlung über die Methode“ enthält nicht bloß die Grundzüge der Logik, ſondern ſie iſt zugleich die Lebensgeſchichte eines Mannes, der ſich der Wiſſenſchaft völlig ergeben will und danach ſein Leben einrichtet. Anſtatt der ſpekulativen Schulphiloſophie denkt ſich Descartes eine Philoſophie, „mittels deren wir die Kräfte und Wirkſamkeiten der Luft, der Geſtirne, der Himmel und aller anderen uns umgebenden Körper, indem wir ſie gleich den Kunſtfertigkeiten unſerer Handwerker kennen lernen, ebenſo gut wie jene benutzen können, um uns ſo zu ihren Herren und Beſitzern zu machen“ (6. Teil). Descartes ſchreibt für die Welt und die Gebildeten, für den „honnête homme“. „Ich ſchreibe franzöſiſch“, ſagt er, „weil ich hoffe, daß die, die ſich nur ihrer reinen natürlichen Vernunft bedienen, beſſer über meine Meinungen urteilen werden als die, die nur den alten Büchern glauben.“

Die Methode ſelbſt beſteht der Theorie nach hauptſächlich in den vier Sätzen, die der Philoſoph ſchon vor ſiebzehn Jahren aufgeſtellt hatte, in den Regeln der Evidenz, der Analyſe, der Syntheſe und der Aufzählung. Sie iſt ihm durch die mathematiſchen Wiſſenſchaften eingegeben, und ihre bedeutenden und ſicheren Reſultate laden dazu ein, ſich auch bei der Erforſchung allgemeiner Wahrheiten nach ihr zu richten. Aus einem kritiſchen Studium der mathematiſchen Wiſſenſchaften hervorgegangen, geht ſie alſo in ihrer Allgemeingültigkeit als ein ſich immer gleich bleibendes und einheitliches Geſetz über die Mathematik hinaus: die ganze Philoſophie des Descartes iſt in ihrem Kerne ſchon in ſeiner kleinen Erſtlingsſchrift enthalten.

Descartes geht aus von einem Zweifel, der bis an ſeine äußerſte Grenze geführt wird: er zweifelt an allem. Aber gerade von hier aus gelangt er zu dem feſten Angelpunkt ſeiner Philoſophie: „Ich machte die Wahrnehmung, daß, während ich ſo denken wollte, alles ſei falſch, doch notwendig ich, der ich dachte, irgend etwas ſein müſſe, und da ich bemerkte, daß dieſe Wahrheit — ich denke, alſo bin ich (je pense donc je suis; cogito, ergo sum) — ſo feſt und ſicher wäre', daß auch die überſpannteſten Annahmen der Zweifler ſie nicht zu erſchüttern vermöchten, ſo konnte ich ſie nach meinem Dafürhalten als das erſte Prinzip der Philoſophie, die ich ſuchte, auffaſſen.“ Was verbürgt aber die Gewißheit dieſer erſten gefundenen Wahrheit? Die klare und deutliche Vorſtellung, die man von ihr hat! Als denkendes Weſen kann ſich der Menſch zwar loslöſen von den Begriffen des Körpers und des Raumes, nicht aber von den Begriffen des Seins und des Denkens. Weiter folgert Descartes aus der einzigen klaren und deutlichen Vorſtellung des denkenden Seins, das unabhängig vom Körper iſt, die Unterſcheidung von Seele und Leib. Das Daſein der Seele iſt gewiſſer und klarer als das des Körpers, denn die Vorſtellung davon iſt uns unmittelbar gegenwärtig. Wie aber Descartes aus ſeinem Grundſatz das geſonderte Daſein des Geiſtes, die Spiritualität der Seele, ableitet, ſo ergibt ſich ihm daraus auch der Beweis für das Daſein Gottes. Im denkenden Weſen wohnt neben dem Bewußtſein ſeiner Unvollkommenheit die Vorſtellung eines vollkommenen Weſens. Dieſe Vorſtellung kann ſich nicht aus dem eigenen beſchränkten und unvollkommenen Daſein erzeugen, ſie iſt vielmehr durch ein Weſen außer uns bewirkt, das dieſer Vorſtellung an Wirklichkeit gleichkommt, durch Gott. Aus der Gewißheit des Daſeins Gottes folgt weiter die Gewißheit der in der Außenwelt vorhandenen Weſen, deren Wirklichkeit durch unſere eigenen Vorſtellungen nicht zu beweiſen war: Gott iſt, er iſt vollkommen, ſeine Wahrheit kann uns nicht trügen, er aber hat die Vorſtellungen von der Außenwelt in uns hineingelegt. Das ſind die in der Abhandlung enthaltenen Grundſätze der Carteſianiſchen Philoſophie, die, in einer jedem Gebildeten verſtändlichen Weiſe vorgetragen, jeden „honnête homme“ befähigten, ohne Bücherkenntnis und zeitraubende Studien auch ein Wort über Philoſophie mitzuſprechen.

Für Descartes iſt die Philoſophie die Univerſalwiſſenſchaft, die vollſtändige Erkenntnis alles deſſen, was der Menſch überhaupt ergründen kann. Descartes war aber auch Mathematiker und Phyſiker. Bekannt iſt die Carteſianiſche Wirbeltheorie, ein Verſuch, die Bildung und Bewegung der Weltkörper zu erklären. In ſeiner Sittenlehre geht der Philoſoph allmählich über die „proviſoriſche Moral“ hinaus. In einem Briefe an die Prinzeſſin Eliſabeth ſteht an erſter Stelle der Rat, die Vernunft zu pflegen. Dieſe wird zum praktiſchen Moralprinzip: die Carteſianiſche Ethik iſt Anwendung des Wiſſens auf die ſittliche Führung. Ihr poſitiver Gehalt beſteht in der Vorſchrift, zur Erlangung der Herrſchaft über uns ſelbſt die edelſten Leidenſchaften in uns zu pflegen, vor allem die „Großmut“ (générosité), jene Geſinnung, „die es bewirkt, daß der Menſch die berechtigte Selbſtachtung am höchſten ſtellt, das Bewußtſein, daß ihm nichts ſo wahrhaft eignet wie die freie Verfügung über ſeinen Willen“. Auffallend iſt die Übereinſtimmung dieſer Moral mit der Corneilles. Aber Corneille ſpricht als tragiſcher Dichter nur die hohe und ſtolze Vorſtellung aus, die der Menſch in dieſem Zeitalter von ſich ſelbſt hatte.

Man hat Descartes als Stiliſten vielleicht zu ſehr gelobt. Das Wichtigſte iſt, daß er überhaupt in ſeiner Mutterſprache geſchrieben hat. Aber ſein verwickelter und oft ſchwerfälliger Satzbau hat ſich nicht von den lateiniſchen Einflüſſen befreit. Descartes ſelbſt legt überhaupt wenig Wert auf den Reiz ſchöner Darſtellung, es kommt ihm nur darauf an, das Weſentliche zu ſagen. Die Hauptſache iſt ihm die richtige Ordnung; ſeine Art, zu ſchreiben, iſt wie ſeine Methode, zu denken, die mathematiſche. Alles, was ſich an die Sinne, an das Gefühl wendet, iſt für ihn ebenſogut Stil- wie Denkfehler.

Descartes fand begeiſterte Anhänger und Schüler; in Utrecht und Leiden faßte ſeine Lehre bald Fuß. Dies erregte die Eiferſucht des Theologen Gisbert Voetius in Utrecht, und er bewirkte, daß die Univerſität, an der er als Profeſſor lehrte, die „neue Philoſophie“ des Descartes ausdrücklich verdammte. Descartes flüchtete von Utrecht in die Einſamkeit des Dorfes Egmond, und hier ſchrieb er 1645 die letzte Schrift, die er noch ſelbſt veröffentlicht hat, den ſchon erwähnten „Traité des Passions“, den er, wie früher ſeine „Prinzipien“, der Prinzeſſin Eliſabeth widmete. Es verband ihn eine innige Freundſchaft mit dieſer deutſchen Fürſtin. Als ſie Holland verließ, entſtand ein Briefwechſel, worin die Briefe des Philoſophen wahre Abhandlungen für die geiſtige und ſittliche Leitung der Empfängerin ſind: aus ſeiner Philoſophie ſchöpfte Descartes die Tröſtungen und Heilmittel für die moraliſchen und phyſiſchen Leiden ſeiner Schülerin.

Descartes beſuchte wiederholt ſein Vaterland von Holland aus (1644, 1647, 1648). In Paris bemühte man ſich umſonſt, ihn zu halten. Dagegen ließ er ſich bewegen, an den Hof der Königin Chriſtine, der Tochter Guſtav Adolfs, zu kommen, die den Unterricht des Philoſophen zu genießen wünſchte. Im Herbſt 1649 erſchien Descartes in Stockholm, aber das Klima war ihm nicht zuträglich; er zog ſich eine Lungenentzündung zu, an der er am 11. Februar 1650 ſtarb.

Die franzöſiſchen Hochſchulen verhielten ſich gegen den Carteſianismus zuerſt geradezu feindlich, aber in den Kongregationen, in juriſtiſchen Kreiſen, unter Weltleuten und bei Hofe warb die neue Philoſophie zahlreiche Anhänger; beſonders Pater Merſenne gewann die öffentliche Meinung für ſie. Unter den gelehrten Gegnern würdigte die Bedeutung des Descartes am ernſteſten der Jeſuit Petrus Gaſſendi (1592—1655), der nicht unter dem Zwang der Schule ſtand. Er vertritt in ſeinen Schriften gegen Descartes den Empirismus. Wiſſenſchaftlich iſt er abhängig von den Italienern. Als vorſichtiger, aber begeiſterter Bewunderer Galileis ſcheidet er ſich von Descartes und deſſen kosmologiſchen Anſchauungen. Als Phyſiker, Philoſoph und Moraliſt iſt er der Wiederherſteller der Epikureiſchen Lehre. Die ſcharfe Trennung von Leib und Seele, die Descartes annimmt, gibt er nicht zu. Der Gegenſatz zwiſchen beiden Syſtemen, Gaſſendismus und Carteſianismus, war ein Vorſpiel zu dem ſpäteren langen Kampfe zwiſchen Naturalismus und Spiritualismus.

Durch die Beweiſe für das Daſein Gottes, für die Immaterialität und Unſterblichkeit der Seele erwarb ſich die Philoſophie des Descartes den Beifall der janſeniſtiſchen Theologen, und auch die Kongregation des Oratoriums, die Gründung des Kardinals de Bérulle, nahm den Carteſianiſchen Idealismus freundlich auf. Dagegen wurden die Jeſuiten, mit denen Descartes perſönlich in freundſchaftlicher Verbindung geſtanden hatte, ſeine Feinde, als ſeine Philoſophie einflußreich wurde. Das erklärt ſich aus der Abneigung der Jeſuiten gegen den Neuerungsgeiſt und aus ihrem Feſthalten an dem ſcholaſtiſchen Empirismus. Obgleich Descartes ſich die Mühe gab, die Lehre von der körperlichen Ausdehnung mit dem Dogma der Transſubſtantiation in Übereinſtimmung zu bringen, warf man ihm ketzeriſche Meinungen vor und bezichtigte ihn ſogar des Calvinismus. In Rom kamen ſeine Schriften auf den Index, und auch beim Parlament hätten die Jeſuiten 1671 die Verurteilung ſeiner Lehre durchgeſetzt, wenn ſich nicht Boileau beim Präſidenten Lamoignon verwendet und in ſeinem „Arrêt burlesque“ die Gegner der Carteſianiſchen Philoſophie lächerlich gemacht hätte. Immerhin verbot der König der Pariſer Univerſität und dem Oratorium, in der „neuen Philoſophie“ zu unterrichten.

Außerhalb der Schulen und der Univerſität wirkte dieſe Verfolgung fördernd für die Aufnahme der neuen Lehre bei Gelehrten und Weltleuten. Die Briefe des Philoſophen wurden von Clerſelier veröffentlicht (1657—67), in Toulouſe, Montpellier und Paris wurden Vorleſungen über die Philoſophie des Descartes gehalten, im Salon der Frau von Sablé diskutierte man ernſthaft über die Abendmahlsfrage und darüber, ob der Carteſianismus zum Spinozismus führe. Die neue Philoſophie ſiegte in der vornehmen Welt und bei den Gelehrten: die

Unterhaltungen Fontenelles „über die Vielheit der Weltkörper“ (1686) zeigen dies an: die Akademie der Wiſſenſchaften war gewonnen.

Man hat den Einfluß des Descartes in der litterariſchen Kunſtlehre des 17. Jahrhunderts erkennen wollen. Aber der Zug nach Ordnung, Verſtändigkeit, Wahrheit, Einfachheit iſt ſchon in der ſchönen Litteratur zu ſpüren, ehe die Schriften des Philoſophen wirken konnten. Der Zuſammenhang, der zwiſchen der Carteſianiſchen Lehre und dem franzöſiſchen Klaſſizismus beſteht, erklärt ſich aus der Wirkung derſelben Urſachen. Der „geometriſche Geiſt“, dem die neue Philoſophie ihr Daſein verdankte, iſt dieſelbe Erſcheinung, die Taine den „klaſſiſchen Geiſt“ genannt hat.

Neben der ſelbſtändigen Schöpfung eines genialen Philoſophen, die faſt wie ein natürliches Ergebnis der im damaligen franzöſiſchen Geiſtesleben regſamen Kräfte erſcheint, ſind kaum weniger bedeutungsvolle Werke unmittelbar aus der religiöſen Bewegung hervorgegangen, die von dem beſcheidenen Frauenkloſter Port-Royal (bei Chevreuſe) ihren Urſprung nahm. Das Kloſter war nach Paris (Faubourg St.-Jacques, 1625) übergeſiedelt und ſeit 1633 unter die geiſtliche Leitung Du Vergiers de Hauranne (ſeit 1620 Abt von Saint-Cyran) gekommen. Saint-Cyran (1581—1643) war ein Schüler der Jeſuiten in Löwen geweſen. In Paris lernte er den holländiſchen Geiſtlichen Cornelius Janſen kennen, der ihm 1611 in ſeine Heimat Bayonne folgte. Die beiden Freunde verlebten fünf Jahre in ernſten Studien; ſie ſuchten ſich in den Geiſt des älteſten Chriſtentums hineinzuarbeiten und vertieften ſich beſonders in die Werke Auguſtins. Einſt war die ſtrengere Lehre dieſes Kirchenvaters für rechtgläubiger erklärt worden als die des Pelagius, aber in der Anwendung auf das Leben hatte ſie ſich nicht als empfehlenswert erwieſen. Die Kirche, die ſich im Beſitz der Gnadenmittel ſah und über die Verdienſtlichkeit der Werke zu befinden hatte, wußte mit der Vorherbeſtimmung des Menſchen für die Seligkeit oder die Verdammnis wenig anzufangen. Auch hatte Calvins Abfall gezeigt, wohin die Lehren Auguſtins führen konnten. Im Schoße der katholiſchen Kirche erhob ſich eine Partei, die der „Gnade“ ihre Bedeutung zu nehmen ſuchte, um dafür dem freien Willen und der Verdienſtlichkeit der Werke neue Wichtigkeit zu geben. In ſeiner Schrift über „Die Übereinſtimmung des freien Willens mit den Gaben der Gnade und der göttlichen Vorſehung“ (Liberi arbitrii cum gratiae donis ... concordia, 1588) hatte der ſpaniſche Jeſuit Luis Molina (1535—1601) die Prädeſtination verworfen, nur die göttliche Vorausſicht anerkannt und dem freien Willen die Fähigkeit zugeſprochen, ſich für das Gute zu entſcheiden. Die Dominikaner denunzierten dieſe Lehre in Rom als eine neue Ketzerei. Es war für die Kirche ſchwer, eine Entſcheidung zu fällen. Molina freiſprechen, hieß Bruch mit der Tradition, Preisgebung Auguſtins an die Calviniſten. Die Jeſuiten verdammen, hieß die beſte Waffe in einer Zeit des Kampfes vernichten. Die Entſcheidung wurde daher auf unbeſtimmte Zeit vertagt (29. Auguſt 1607).

Janſen und Saint-Cyran nahmen jetzt die Streitfrage wieder auf. Letzterer wollte im Gegenſatz zu der jeſuitiſchen Seelſorge, die durch die Übung äußerlicher kirchlicher Werke das chriſtliche Gewiſſen zu beruhigen ſuchte, für jede einzelne Seele Sorge tragen und ſie von innen heraus von der Krankheit der Sünde befreien und erneuern. In Port-Royal fand er ein ergiebiges Feld für ſein Wirken. Seine Seelſorgerthätigkeit beſchränkte ſich nicht auf das Kloſter. Männer in hervorragenden Lebensſtellungen wurden von ihm bewogen, ſich aus der Welt zurückzuziehen und in der Einſamkeit ein bußfertiges Leben aufzuſuchen. Le Mattre, ein berühmter Advokat und Staatsrat, von Richelieu für die höchſten Würden beſtimmt, ſiedelte in die verlaſſene Abtei Port-Royal über, um in Schweigen und in Zurückgezogenheit die Sache vorzubereiten, die er eines Tages vor dem höchſten Richter zu führen haben würde. Andere Männer von Anſehen folgten ſeinem Beiſpiel, ſo Claude Lancelot (1615—95), der vorzüglich der Pädagog von Port-Royal wurde, als man begann, ſich dem Jugendunterricht zu widmen und die „Kleinen Schulen" (Petites écoles) zu gründen. Außer ſeinen Werken über Erziehung hat er Denkwürdigkeiten über das Leben von Saint-Cyran hinterlaſſen (1738). Einer der Lehrer von Port-Royal war auch Nicolaus Fontaine (1625—1709), der Sekretär und Freund von Le Maître de Sacy (1613—84), der in Port-Royal als Geiſtlicher wirkte (1648—61 und 1668—79), und deſſen Hauptwerk eine neue Überſetzung der Bibel war (La Bible de Sacy, 1667).

Kurz nach 1655 wurden die Schulen von Port-Royal aufgehoben. Ungefähr fünfzehn Jahre hatten ſie beſtanden und während dieſer Zeit viel Gutes gewirkt. Die Methode von Port-Royal ging mehr auf Erziehung und ſittliche Bildung als auf glänzende unterrichtliche Ergebniſſe aus. Zwei bekannte Werke ſind aus dieſen Schulen hervorgegangen: die Grammatik und die Logik von Port-Royal. Die „Allgemeine, vernunftgemäße Grammatik" (Grammaire générale et raisonnée, Paris 1660), von Arnauld und Lancelot, ſucht zu beweiſen, daß die Sprache auf den Geſetzen des vernünftigen Denkens beruhe. Dieſe logiſche Auffaſſung bleibt bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, bis auf Condillac, lebendig und maßgebend. Von der Akademie oder wenigſtens von Vaugelas trennten ſich die Grammatiker von Port-Royal darin, daß ſie nicht den „Gebrauch" ſchlechthin als höchſten Richter anerkannt wiſſen wollten, ſondern nur den Gebrauch, über den die Vernunft Rechenſchaft ablegen könne.

Berühmter noch als die Grammatik wurde die Logik von Port-Royal (La Logique ou l'art de penser, die Kunſt zu denken, Paris 1662), von Arnauld und Nicole. Die Veranlaſſung dazu ſoll die Behauptung geweſen ſein, die jemand einmal in Arnaulds Anweſenheit machte, daß man in vierzehn Tagen einen guten Teil der Logik zu begreifen und zu lernen vermöchte. Arnauld machte ſich anheiſchig, in fünf Tagen zu lehren, was von der Logik wiſſenswert ſei, und ſchrieb ſeinen Abriß der Logik, wozu ſpäter noch einige Abhandlungen kamen. Die Quellen, aus denen die Logik von Port-Royal geſchöpft iſt, ſind die Dialektik von Petrus Ramus (1555), Montaignes „Art de conférer", Pascals Aufſatz „De l'esprit géométrique" und ganz beſonders der „Discours de la méthode" von Descartes. Ja, die ganze Logik von Port-Royal iſt eigentlich überhaupt nur eine Entwickelung der von Descartes aufgeſtellten vorläufigen Regeln. Aber anſtatt dieſe wie Descartes zum Ausgangspunkt für eine ganze Philoſophie zu machen, benutzt man ſie hier nur, um darauf Betrachtungen über die Thätigkeit des Denkens zu gründen.

Pierre Nicole (1625—95) war Mitarbeiter an dieſem kleinen erfolgreichen Buche geweſen. Sein Hauptwerk aber ſind erbauliche Abhandlungen von unendlicher Breite und Weitſchweifigkeit, die jedoch durch den milden und verſöhnlichen Geiſt, der in ihnen herrſcht, zum Herzen des Leſers ſprechen. In ihnen verbindet ſich, was für die religiöſe Litteratur von Port-Royal überhaupt charakteriſtiſch iſt, die myſtiſche Richtung mit praktiſchen Zielen. Von den Zeitgenoſſen wurden dieſe Eſſais (1671—79) mit Entzücken geleſen, und noch im 18. Jahrhundert war die Sammlung eines der verbreitetſten Bücher.

Das Wachstum der Gemeinde von Port-Royal erregte die Beſorgnis der Jeſuiten. Auch Richelieu ſah es ungern, daß Saint-Cyrans Beſtrebungen in der vornehmen Geſellſchaft an Boden gewannen; er ließ unter einem politiſchen Vorwand den einflußreichen Prieſter 1638 verhaften und nach Vincennes bringen, verſchaffte aber damit der Sache von Port-Royal nur neue Freunde und Anhänger. Inzwiſchen hatte Cornelius Janſen, der Biſchof von Ypern (1585 bis 1638), in jahrelanger emſiger Arbeit die theoretiſche Grundlage für die praktiſchen Beſtrebungen Saint-Cyrans geſchaffen. Sein nachgelaſſenes Werk, der „Auguſtinus", verließ die

Preſſe im Jahre 1640. Das Aufſehen, das das Buch machte, war groß, der Name Janſenius bald in aller Munde: der „Auguſtinus“ war vielleicht das letzte lateiniſch geſchriebene theologiſche Werk, das unter den Gebildeten wie ein wichtiges litterariſches Ereignis wirkte, er entfachte einen Streit, der nicht ſo bald zur Ruhe kommen ſollte. Da Janſenius der Überzeugung lebte, daß die ganze Wahrheit über die Gnade und die Prädeſtination bei Auguſtin zu finden ſei, hatte er deſſen Lehre zu erforſchen und darzuſtellen geſucht und alle Einwendungen des Kirchenvaters gegen die Pelagianer und Halbpelagianer wider die Anhänger des Molina gewendet.

Auguſtin lehrt nach Janſen, daß ſich der Menſch in einem doppelten Stand befunden habe, und daß es zwei Arten Gnade gebe. Unter der urſprünglichen Herrſchaft der Unſchuld war der Menſch völlig frei und die Gnade, die er damals hatte, ſeiner Freiheit untergeordnet: er konnte zwar ohne ſie das Gute nicht thun, aber ſie wirkte nicht auf ihn mit zwingender Gewalt; er mochte ſie gebrauchen oder nicht. Es war derſelbe Zuſtand wie der der Engel vor dem Falle. Dieſen Stand beanſpruchten die Moliniſten nun auch für den gefallenen Menſchen, aber nach Auguſtin iſt der Menſch ſeit dem Sündenfall einer fortwährenden unheilbaren Gewohnheit, zu ſündigen, unterworfen. Alle Thaten, die in dieſem Stande vollbracht werden, ſind Sünden, da die Quelle, aus der ſie entſpringen, vergiftet iſt. Aus dieſem Elend iſt die einzige Erlöſung die unfehlbar wirkende Gnade, die auf den Menſchen herabſteigt. Sie allein kann den aus eigener Kraft bloß zum Böſen fähigen Willen emporrichten und zum Guten beſtimmen. Nicht alle empfangen die Gnade: Gott gibt ſie, wem er will, er iſt ſie keinem ſchuldig, denn alle ſind gefallen, und er iſt nur gerecht, wenn er ihnen nicht hilft und ſie ihrem Elend überläßt. Die Prädeſtination, die Gnadenwahl, iſt der ewige, unerforſchliche Ratſchluß, nach dem Gott ſich entſchloſſen hat, aus den Sündern herauszugreifen, wen er will, und dem Begnadeten Hilfe zu verleihen, um im Guten auszuharren; ohne dieſe fortwährende, ſich ſtets erneuernde, freiwillig geleiſtete Hilfe, die immer ſiegreich iſt, kann der Menſch das Geſetz nicht erfüllen.

Daß dieſe Lehre in ihrer ganzen trockenen Erbarmungsloſigkeit wieder hervorgezogen wurde, war der Kirche entſchieden unbequem. Papſt Urban VIII. verbot 1642, das Buch zu leſen, und gebot Stillſchweigen über den Gegenſtand, aber ohne Erfolg. Einige Jahre ſpäter legte der Syndikus der theologiſchen Fakultät der Sorbonne ſieben (ſpäter fünf) Sätze vor, die gegen Janſen gerichtet waren, ohne daß er oder ſein Buch genannt wurden. Die „Cenſur“ (Verurteilung) wurde beſchloſſen, aber vom Erzbiſchof von Paris unterdrückt. Auf Antrieb der Jeſuiten erſuchten darauf franzöſiſche Prälaten und die Königin-Regentin Anna den römiſchen Stuhl, ein Urteil in dieſer Glaubensſache abzugeben. Papſt Innocenz X. ernannte eine Kongregation zur Prüfung der fünf Sätze. Den Janſeniſten wurde ihre Verteidigung erſchwert, doch durften ſie in feierlicher Sitzung dem Papſte ihre Meinungen vortragen. Dann wurden in einer päpſtlichen Bulle vom 9. Mai 1653 die fünf aus dem Buche Janſens gezogenen Sätze für ketzeriſch, blasphemiſch und fluchbeladen erklärt.

Die Janſeniſten, an ihrer Spitze der Prieſter Dr. **Antoine Arnauld** (1612—94), der nach Saint-Cyrans Tode der Führer der Partei geworden war, leugneten, daß die fünf Sätze in Janſens „Auguſtinus“ enthalten ſeien. Alexander VII. beſtätigte aber die Bulle ſeines Vorgängers und erklärte ausdrücklich, die fünf Sätze *ſeien* aus Janſens Buch gezogen. Es wurde von den Geiſtlichen die Unterſchrift eines Formulars gefordert, worin ſie bekannten, die Lehre Janſens ſei eine Verdrehung der Lehre Auguſtins. Darauf entſtand die Unterſcheidung der Rechts- und der Thatfrage; man ſagte: der Papſt kann über die Lehre entſcheiden (Rechtsfrage), aber ob die verurteilten fünf Sätze in Janſens „Auguſtinus“ enthalten ſeien oder nicht, darüber kann man verſchiedener Meinung ſein. Arnauld hatte durch ſein Buch „Über das häufige Kommunizieren“ (De la fréquente Communion, 1643) einen Namen gewonnen und war ſchon 1641 gegen den Pater Sirmond, einen Jeſuiten, aufgetreten, der behauptet hatte, „es ſei uns nicht ſo ſehr geboten, Gott zu lieben, als ihn nicht zu haſſen“. Arnauld hatte nicht die Abſicht, den Weltleuten die Religion leicht zu machen, er wollte die Strenge und den Ernſt der chriſtlichen Pflichten einprägen und gegen jene Geiſtlichen ankämpfen, die den Sündern die Beſſerung zu bequem machten, „ihnen Kiſſen unter die Ellbogen ſchoben“. Aus den Kirchenvätern und der Tradition bewies Arnauld, daß dem Genuß des Sakraments die innere Bekehrung vorangehen müſſe, der Beichte die wahre Reue, der Abſolution die Zerknirſchung des Herzens. Die Verdammung der Arnauldſchen Schrift ſetzten die Jeſuiten in Rom nicht durch, und ſo ſchien es, als ob die Janſeniſten im Dogma verurteilt, in der Ausübung der Lehre, ſoweit ſie die chriſtliche Zucht und Sittlichkeit anging, ſiegreich bleiben ſollten. Ein beſonderer Fall aber veranlaßte Arnauld, auch in der Frage der Lehre offen hervorzutreten. Dem Herzog von Liancourt hatte nach abgelegter Beichte der Pfarrer von Saint-Sulpiz die Abſolution verweigert, weil ſeine Enkelin in Port-Royal erzogen werde und er einen Janſeniſten beherberge. Sofort ſchreibt Arnauld den „Brief eines Doktors der Sorbonne an einen Herrn von Stande“ (Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de condition) und einen „Zweiten Brief an einen Herzog und Pair“ (Seconde Lettre à un Duc et Pair, 10. Juli 1655), der ſchon ein ganzes Buch iſt und ihm den Vorwurf zuzieht, er bezweifele es, daß die „fünf Sätze“ im „Auguſtinus“ enthalten ſeien. Die Angelegenheit kommt vor die Sorbonne.

> „Zwei Fragen ſind zu prüfen, die eine iſt die Thatfrage, die andere eine Rechtsfrage. Die Thatfrage iſt, ob Herr Arnauld unüberlegt handelte, weil er in ſeinem zweiten Briefe geſagt hat, daß er das Buch von Janſenius genau geleſen und dennoch die von dem verſtorbenen Papſte verurteilten Sätze nicht darin gefunden habe, und daß er trotzdem dieſe Sätze verdamme, wo ſie nur anzutreffen wären, auch im Janſenius, wenn ſie drin ſtänden. Es handelt ſich alſo um die Frage, ob er ohne Unbeſonnenheit hat bezeugen dürfen, daß er daran zweifele, dieſe Sätze ſeien von Janſenius, nachdem die Herren Biſchöfe erklärt haben, ſie ſeien von ihm. . . . Einundſiebzig Doktoren verteidigen ihn und behaupten, er habe denen nichts anderes antworten können, die ihn in einer ſolchen Maſſe von Schriften fragten, ob er aufrecht hielte, daß dieſe Sätze nicht in dem Buche wären, als dies, daß er ſie nicht darin geſehen habe, daß er ſie aber gleichwohl verdamme, wenn ſie drin wären. Einige ſind noch weiter gegangen und haben erklärt, wie ſehr ſie auch danach geſucht hätten, ſie hätten ſie nie darin gefunden; ja ſie haben ſogar ganz entgegengeſetzte Behauptungen darin gefunden. Sie haben darauf inſtändig darum gebeten, daß, wenn es einen Doktor gäbe, der ſie darin geſehen hätte, er ſie vorweiſen möchte; das ſei eine ſo leichte Sache, daß man ſich ihrer nicht weigern dürfte, denn es wäre dies ein ſicheres Mittel, ſie alle zu widerlegen und Herrn Arnauld mit ihnen; aber man hätte ihnen die Erfüllung dieſer Bitte immer nicht gewährt. So iſt die Sache auf dieſer Seite gegangen. Auf der anderen Seite fanden ſich achtzig Weltgeiſtliche und einige vierzig Bettelmönche, die den Satz des Herrn Arnauld verdammt haben, ohne unterſuchen zu wollen, ob das, was er geſagt hatte, wahr oder falſch wäre; auch erklärten ſie, es handele ſich gar nicht um die Wahrheit, ſondern nur um die Verwegenheit ſeines Satzes. Nur funfzehn waren nicht für die Zenſur, und ſie nennt man Indifferente.“

So berichtet Blaiſe Pascal (1623—62; ſ. die Abbildung, S. 399) in dem erſten ſeiner „Kleinen Briefe“ (Petites Lettres, datiert vom 23. Januar 1656) über den Ausgang der Verhandlung. Mit weltmänniſcher Sorgloſigkeit kommt er über die Thatſache hinweg, daß jemand da etwas nicht zu finden vermag, wo der Papſt geſagt hat, daß es zu finden ſei. Wichtiger erſcheint ihm die Beantwortung der Rechtsfrage. Auch in der Sorbonne wurde man damit nicht ſo leicht fertig, aber Arnaulds Verurteilung war allerdings vorauszuſehen. Mazarin wurde ungeduldig und wünſchte die Geſchichte aus der Welt geſchafft zu ſehen: ſogar die Frauen redeten von nichts anderem, ſagte er zum Herzog von Orléans. Aber die Fragen waren doch viel zu ſpitzig, um von der außenſtehenden Menge verſtanden zu werden. Daher ſchrieb Arnauld ein „Factum“, das die Laien über die Streitfrage aufklären ſollte. Er hatte jedoch nicht den rechten Ton getroffen und wandte ſich daher an Pascal mit den Worten: „Sie ſind einer von den witzigen Köpfen, Sie ſollten es einmal verſuchen!“ Pascal gehorchte: in achtzehn Briefen, die in ungleichen Zwiſchenräumen vom 23. Januar 1656 bis zum 24. März 1657 erſchienen, behandelte er die Angelegenheit in einer ſo neuen, gründlichen und gemeinverſtändlichen Weiſe, daß die öffentliche Meinung für die Janſeniſten gewonnen wurde. In der Sorbonne wurde die endgültige Verdammung (Zenſur) über Arnauld am 31. Januar 1656 ausgeſprochen. Arnauld mußte ſich verborgen halten, weil man ihn ſonſt in die Baſtille gebracht hätte, aber er war unausgeſetzt litterariſch thätig. Seine Grammatik und ſeine Logik, ſeine „Vorſchriften über das Studium der ſchönen Wiſſenſchaften“ (Règlement pour l'étude des belles lettres) erſchienen in dieſer Zeit. Während des Clementiniſchen Friedens (1669—79) blieb er unbeläſtigt und wurde ſogar Ludwig XIV. vorgeſtellt. Damals ſchrieb er mit Nicole die gelehrte Schrift über die „Gleichmäßige Fortdauer des Glaubens über das heilige Abendmahl in der katholiſchen Kirche“ (Perpétuité de la foi de l'Eglise catholique sur l'Eucharistie). Aber der Friedensbruch und die Feindſchaft des Erzbiſchofs von Paris nötigten ihn von neuem, ſich verborgen zu halten; er flüchtete in die ſpaniſchen Niederlande, wo er am 8. Auguſt 1694 ſtarb.

Blaiſe Pascal. Nach der im Beſitze des Herrn Prof. Gazier in Paris befindlichen Totenmaske Pascals. Vgl. Text, S. 398.

Boileau nannte Arnauld „den gelehrteſten Sterblichen, der je als Schriftſteller aufgetreten iſt“, aber keines von Arnaulds zahlreichen Werken hat die litterargeſchichtliche Wichtigkeit von Pascals „Kleinen Briefen“ erlangt. Im Jahre 1631 war die Familie Pascal nach Paris gekommen. Blaiſe wurde von ſeinem Vater, der ein tüchtiger Mathematiker und ein Freund des Descartes war, nach eigener Methode unterrichtet. Der Sohn zeigte bald eine wunderbare Begabung für die mathematiſchen Wiſſenſchaften, während ſeine jüngere Schweſter, Jacqueline, ſich früh im Verſemachen übte. Gleichzeitig mit Toricelli machte Blaiſe Verſuche über den leeren Raum; er ſtellte barometriſche Meſſungen an und verfaßte eine „Unterſuchung über das Gleichgewicht der Flüſſigkeiten“ (Traité de l'équilibre des liqueurs). Aber trotz ſeines gewaltigen Erkenntnistriebes dachte er ebenſowenig wie Descartes daran, ſich mit den zweifelnden Fragen des Forſchers an die Überlieferungen des offenbarten Glaubens zu wenden. Erſt als ſeit 1646 die Familie Pascal in nähere Beziehungen zu Port-Royal getreten war und Blaiſe die Schriften Saint-Cyrans und Arnaulds geleſen hatte, entſchloß er ſich, „dem ganz zu leben, was allein notthut“. Als man ihm indeſſen wegen ſeiner Kränklichkeit die Arbeit unterſagte, trieb ihn Langeweile wieder in das „eitle und unnütze Leben der Welt“ hinaus, er erhob Einſpruch, als nach dem Tode des Vaters (1651) die Schweſter Jacqueline den Schleier nahm, und er verſagte ihr die übliche Ausſtattung. Er beabſichtigte, ein Amt zu kaufen und ſich zu verheiraten. In dieſer Zeit ſchrieb er vielleicht ſeine Abhandlung „über die Liebe“ (Passions de l'amour). Doch die weltliche Periode im Leben Pascals fand plötzlich ein Ende. Im November 1654 fuhr er mit ſeinem Viergeſpann ſpazieren; an der Brücke von Neuilly ſcheuten die Vorderpferde, es war kein Geländer vorhanden, die Pferde ſtürzten in die Seine, aber die Stränge riſſen, und die Hinterpferde mit dem Wagen blieben ruhig ſtehen. Dies Ereignis hatte eine ſtarke Wirkung auf die zarte und reizbare Natur Pascals. Er entſagte fortan allen weltlichen Freuden und ſchloß ſich an die „Einſiedler“ von Port-Royal des Champs an.

Dann erwies Pascal ſeinen Freunden von Port-Royal den wichtigſten Dienſt durch ſeine als Flugblätter veröffentlichten „Briefe an einen Bewohner der Provinz von einem ſeiner Freunde“ (Lettres écrites à un provincial par un de ses amis), zuerſt erſchienen ſie ohne Namen, ſpäter nannte ſich ihr Verfaſſer Montalte. In den erſten vier „Provinzialbriefen“ wird die Angelegenheit Arnaulds und die Frage von der Gnade behandelt.

Natürlich war es Pascals Abſicht, darzulegen, daß der „Janſenismus“ eine Einbildung ſei, und daß man nichts anderes wolle als die Aufrechterhaltung der Lehre Auguſtins, die ſeit zwölf Jahrhunderten von der Kirche gebilligt werde. Aber er verleiht ſeiner Beweisführung dramatiſches Leben, indem er ſich für einen wißbegierigen Laien ausgibt, der ſich von Moliniſten, Thomiſten und Janſeniſten, von Jeſuiten und Dominikanern unterweiſen läßt, mit der Auskunft des einen zum andern läuft, immer wieder neue Zweifel hat und ſich um neue Auskünfte und Erklärungen bemüht.

Die Jeſuiten ſiegten freilich in der Frage des Dogmas: 1661 haben die Janſeniſten ſelbſt durch Annahme des Formulars Alexanders VII. ſtillſchweigend, „um des Friedens willen“, anerkannt, daß die päpſtliche Entſcheidung über den Inhalt des Buches richtig ſei. Die öffentliche Meinung dagegen betrachtete die Wirkung der „Provinzialbriefe“ als eine Niederlage der Jeſuiten, denn Pascal brachte vom fünften Briefe an die Streitfrage auf das Gebiet der kirchlichen Zucht und der Moral, und während er in den ſpäteren Briefen die Fiktion von dem wißbegierigen Laien fallen läßt, bemüht er ſich zu beweiſen, daß „in der Läſſigkeit der Moral die Urſache der Auffaſſung der Gnade“, die er den Jeſuiten zum Vorwurf macht, zu finden ſei.

Sie „verderben die Sitten durch die Nachſicht und Gefälligkeit, womit ſie Sünder und Verbrecher behandeln“. Autoren, die der Geſellſchaft Jeſu angehören, und aus denen namentlich Escobar ſeine „Moraltheologie“ (Theologia moralis, 1646) zuſammengeſtellt hat, haben für alle erdenklichen Verfehlungen, Sünden und Verbrechen Geſichtspunkte gefunden, die den Prieſter in den Stand ſetzen, eine Abſchwächung, Entſchuldigung oder Losſprechung zu finden, wenn ſich nur für irgend eine Auffaſſung eine annehmbare (probable) Meinung eines gewichtigen Autors anführen läßt. Dieſe Jeſuiten verfolgen dabei gewiß nicht die Abſicht, die Sitten zu vergiften. „Ach“, läßt Pascal einen von ihnen ſagen, „unſer höchſtes Ziel würde es ſein, keine anderen Grundſätze als die des Evangeliums in ihrer ganzen Strenge aufrecht zu erhalten; man kann nach der Strenge unſerer eigenen Sitten urteilen, daß es mehr Herablaſſung als Abſicht iſt, wenn wir einige Läſſigkeit bei anderen dulden. Wir ſind dazu gezwungen. Die Menſchen ſind heutigentags ſo ſchlecht, daß wir zu ihnen gehen müſſen, da wir ſie nicht zu uns bringen können. Das Hauptziel, das ſich unſere Geſellſchaft zum Heil der Religion geſetzt hat, iſt, niemand zurückzuſtoßen, um die Leute nicht ihrer Verzweiflung zu überlaſſen“ (6. Brief). Pascal entrüſtet ſich darüber, daß die Jeſuiten mehr „Politiker“ als chriſtliche Sittenlehrer ſind. „Es iſt die Beſſerung der Sitten nicht ihr einziges Ziel: das wäre eine ſchlechte Politik. Folgendes iſt ihr Gedanke. Sie haben eine ausreichend gute Meinung von ſich ſelbſt, um annehmen zu dürfen, es ſei nützlich und gleichſam erforderlich für das Wohl der Religion, daß ihr Einfluß ſich überallhin ausbreite, und daß ſie alle Gewiſſen lenken.“

Pascal iſt nicht bloß damals, ſondern auch ſpäter noch der Fälſchung, der Verleumdung und der Lüge bezichtigt worden. Thatſächlich finden ſich in ſeinen Briefen erzwungene Auslegungen, Übertreibungen und ungenaue Anführungen, aber wenn von den zahlloſen beweiſenden Stellen nur ein Zehntel beſtehen bliebe, ſo hätte Pascal doch in der Hauptſache recht. Und in Wirklichkeit bleibt nach dem Abzug aller Irrtümer und Unrichtigkeiten eine geradezu erſtaunliche Fülle von Beſchönigungen, Abſchwächungen und abſichtlichen Verdrehungen laſterhafter Handlungen durch jeſuitiſche Autoren übrig, die den ſittlichen Zweck der Beichte und prieſterlichen

Abſolution zu gunſten eines höheren „politiſchen Intereſſes“ völlig aus dem Auge verlieren. Die oft die Grenzen der Albernheit und Verrücktheit überſchreitende ſpitzfindige Rabuliſterei Escobars und anderer Väter der moraliſchen Kaſuiſtik war doch nicht bloß eine „Beluſtigung des Witzes“ (jeu d'esprit), die zu beurteilen war wie andere Hervorbringungen des preziöſen Geiſtes: dieſe moraliſchen Traktate der Jeſuitenväter und ihrer Geſinnungsverwandten hatten vielmehr denſelben praktiſchen Zweck wie eine juriſtiſche Kaſuiſtik, ſie hatten das Anſehen wiſſenſchaftlicher Lehrbücher. Es iſt dabei gleichgültig, ob die Anwendung ihrer Anweiſungen mit Recht oder mit Unrecht geleugnet wird: ſicher iſt in dieſen zahlreichen, meiſt aus jeſuitiſcher Feder gefloſſenen „moraliſchen“ Handbüchern ein Grundſatz gleichſam wiſſenſchaftlich und praktiſch feſtgeſtellt, den Tartuffe in die Worte faßt: „Es gibt Abfindungen mit dem Himmel.“ Der Einwand, den Pater Daniel erhob, daß man die Geſellſchaft nicht für alle Schriften einzelner Mitglieder verantwortlich machen dürfte, mochte gelten für Dinge, die nicht in den Bereich der geiſtlichen Seelſorge fielen; doch für alle jene Traktate über Fragen der chriſtlichen Sittlichkeit und Lebensführung, die einander ablöſten, wiederholten, ausſchrieben und in ſpitzfindiger Unterſcheidung der Einzelfälle und „probablen“ Meinungen überboten, und die jede unſittliche Handlung, ja ſelbſt die ſchlimmſten Verbrechen ſtraflos erſcheinen ließen, für dieſe ganze kaſuiſtiſche Litteratur war ein Orden verantwortlich, der ſeine Angehörigen in ſtrenger Zucht des Gehorſams hielt und als ſeine vornehmſte Aufgabe die geiſtliche Führung der Menſchen betrachtete. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte Pasquier, 1642 und 1643 hatten Arnauld und die Univerſität von Paris dieſe verderbliche Moral gerügt: Pascal brachte nur vor die weite Öffentlichkeit, was den Geiſtlichen und Gelehrten längſt bekannt war, und darum war die Wirkung ſeiner Schrift eine ſo gewaltige, ſo lange andauernde. Er ſelbſt brach, als er ſchon einen neunzehnten Brief angefangen hatte, plötzlich ab: religiöſe Bedenken beſtimmten ihn zur Aufgabe ſeiner Polemik.

Die „Provinzialbriefe“ galten damals und ſpäter allen Beurteilern als das erſte Meiſterwerk der modernen franzöſiſchen Sprache. Man hat geſagt, im Jahre 1656 habe die franzöſiſche Sprache durch Pascal eine feſte Form erhalten (fixé). Wenn überhaupt eine Sprache durch ein Buch „fixiert“ werden kann, ſo mag man dieſen Ausſpruch hier gelten laſſen. Die mit Malherbe anhebenden Beſtrebungen auf Ordnung, Klarheit, Regelmäßigkeit und Mäßigung finden ihren vollendeten Ausdruck in dieſem Werke, deſſen Meiſterſchaft ſprachlicher Formgebung alle Eigenſchaften vereinigt, in denen ſich die natürlichen Anlagen des franzöſiſchen Geiſtes am ſchönſten offenbaren: Heiterkeit, Feuer, Kraft, Sicherheit und Schärfe des Urteils, Geſchmack und feines Gefühl.

Pascal hatte ſchon vor Beginn der Briefe (1653 oder 1654) den Plan gefaßt, eine groß angelegte Verteidigung des chriſtlichen Glaubens gegen die Gottesleugner zu ſchreiben. Den erſten Entwurf dazu entwickelte die von Fontaine aufgezeichnete Unterhaltung über Epiktet und Montaigne mit Saci (Entretien de Pascal avec Saci sur Epictète et Montaigne), und weiter ausgeführt iſt der Plan in dem Bericht über eine Unterredung Pascals mit ſeinem Neffen Périer (1658 oder 1660). Der Tod überraſchte Pascal vor der Vollendung ſeines Unternehmens. In ſeinem Nachlaß fand man auf zahlreichen einzelnen Blättern ohne Ordnung aufgezeichnete Gedanken vor. Aus dieſem Durcheinander von oft ſchwer zu entziffernden Zetteln mußten die Herausgeber ein lesbares Buch machen, denn der vollſtändige Abdruck, wie ihn nach der Urſchrift Faugère 1843 dargeboten hat, wäre damals als eine Geſchmacksverirrung verurteilt worden. Die Herausgeber Arnauld, Nicole und der Herzog von Roannez ſuchten Ordnung und Klarheit in das Chaos zu bringen, ſie ließen weg, was nicht unterzubringen war. Auch politiſche Rückſichten waren zu beobachten. Die Jeſuiten hatten die „Provinzialbriefe“ noch nicht verſchmerzt und vergeſſen, Mazarin war geſtorben, König Ludwig XIV. hatte ſelbſt die Herrſchaft übernommen, und unter Clemens IX. war eine mildere Formel der Unterwerfung aufgeſtellt worden, wonach die Kurie ſich im allgemeinen mit der Verdammung der fünf Sätze begnügte, ohne gleichzeitig die ausdrückliche Anerkennung zu verlangen, daß ſie wirklich von Janſenius gelehrt worden ſeien. Jetzt mußte alſo jeder Anlaß zu neuem Streit vermieden werden. Pascals ältere Schweſter, Madame Périer, mißbilligte dies Verfahren, konnte es aber nicht einmal durchſetzen, daß ihr „Leben Pascals“ (La Vie de Pascal) mit abgedruckt wurde. Erſt die fünfte Auflage (1687) enthält dieſes ſchöne Denkmal ſchweſterlicher Liebe und Verehrung. Dafür erſchienen die „Gedanken“ (Pensées) 1670 mit der Billigung von drei Biſchöfen, einem Archidiakonen und dreizehn Doktoren der Sorbonne.

Dieſe in den folgenden Ausgaben (bis 1687) noch vermehrten „Gedanken“ Pascals ſind nicht die von ihm geplante Verteidigung und Rechtfertigung des katholiſchen Glaubens, aber die litterargeſchichtliche Bedeutung des Buches, ſeine Beifall oder Widerſpruch weckende Gewalt, ſeine erhebende und erſchütternde Wirkung beruht doch auf dieſer Geſtalt, die ihm ſeine älteſten Herausgeber verliehen haben, und Schöpfungen der Willkür ſind alle ſpäter gemachten Verſuche, je nach dem religiöſen Standpunkt des Herausgebers einen rechtgläubig-katholiſchen, einen proteſtantiſch-reformierten oder einen ſkeptiſchen Pascal aus der urſprünglichen Überlieferung aufſteigen zu laſſen. Pascal war niemals geſund geweſen, ſeit ſeiner Bekehrung ſteigerte er ſeine Leiden durch Selbſtkaſteiung, und die Ewigkeit wurde ihm wirklich ein Donnerwort, wenn er, unverwandt den Tod ins Auge faſſend, ſich angſterfüllt fragte, ob auch er einer der von Gott Erwählten ſein würde. Und doch bezeugen die Innigkeit und Zuverſicht ſeines Glaubens die Worte, die er ſeit einer Viſion nach dem Vorfall bei Neuilly auf einem pergamentenen Zettel aufgezeichnet hatte, und die man nach ſeinem Tode in ſeinem Gewande eingenäht fand. Aber mit Schrecken und Mitgefühl beobachtete er die taumelnde Raſtloſigkeit der Menſchen, die in ſich das Bewußtſein ihres Elends zu betäuben ſuchten und durch die Selbſttäuſchung zerſtreuender Betriebſamkeit geradezu ins Verderben liefen. Um ſie aus dieſer Täuſchung zum Bewußtſein zu erwecken und ihnen den rechten Weg zum inneren Frieden zu weiſen, legte Pascal Hand an ſein großes apologetiſches Werk. Weiteren Anſtoß gab ihm dabei auch ſein entſchiedener Gegenſatz zu dem heidniſchen Moraliſten Montaigne, der von des Menſchen ſittlicher Willenskraft überzeugt zu ſein ſcheint, aber doch die Möglichkeit leugnet, die unbedingte Wahrheit zu erkennen. Gerade Montaignes zweifelnde Betrachtung des weltlichen Treibens iſt Pascal ebenſo willkommen wie der geiſtige Hochmut des Dogmatikers Epiktet. Denn der Zweifler verſenkt den Menſchen in das Elend der Ungewißheit, während der andere Philoſoph ihn durch die Anerkennung ſeiner Verſtandeskraft emporhebt. Hier bei dem Widerſpruch zwiſchen der Größe und dem Elend des Menſchen ſetzt Pascal ein. Wie Descartes durch den „methodiſchen Zweifel“ zur Seinsgewißheit des Bewußtſeins als dem ſicheren Ausgangspunkt ſeiner Philoſophie gelangte, ſo bedient ſich ſein Schüler Pascal desſelben Kunſtgriffes, um zur Gewißheit des Glaubens durchzudringen. Denn der Widerſpruch in der Menſchennatur findet ſeine Löſung durch die Lehre von der Erbſünde; der Menſch iſt groß, weil er vollkommen erſchaffen war, er iſt niedrig und elend, weil er gefallen iſt. Die einzige Erklärung gewährt alſo eine Thatſache der Offenbarung. Der Glaube an ſie erhebt zur inneren Evidenz, was die einander aufwiegenden Gründe für und wider das Daſein Gottes und der Ewigkeit nur als ein Spiel des Zufalls, wobei man „Kopf oder Wappen raten“ kann, oder als das mögliche Ergebnis einer Wette erſcheinen läßt. Hier aber findet der Myſtizismus ſelbſt eine beſtimmte Formel, deren der ſcharfe mathematiſche Kopf bedarf. Eine höhere Einſicht bringt die gemeinen Verſtandeskräfte zum Schweigen vor der Stimme Gottes. Und nun wird gezeigt, daß die geſchichtlichen Thatſachen des chriſtlichen Glaubens allein mit dem inneren Bewußtſein des Menſchen übereinſtimmen. Alle die verſchiedenen nichtchriſtlichen Religionen können nicht befriedigen, ihre Sittenlehre ſchreckt ab. Eine Religion, die dem Menſchen Frieden geben ſoll, muß die Doppelnatur des Menſchen erklären, muß ihn zur Achtung und zur Verachtung ſeiner ſelbſt führen, zur Liebe und zum Haſſe. Unter allen Völkern erregt eines, das der Juden, die Aufmerkſamkeit des Menſchen am meiſten; dieſes Volk wird durch ein einziges Buch geleitet, das ſeine Geſchichte, ſein

Geſetz, ſeinen Glauben enthält. Daraus erfährt der Menſch, daß er Gottes Werk, nach Gottes Ebenbilde geſchaffen iſt. Dieſe Thatſache ſcheint die Spuren der Größe, die an dem Menſchen ſichtbar ſind, zu erklären, und durch den Fall Adams erklärt ſich des Menſchen Nichtigkeit und Elend. Der Menſch, der es müde geworden iſt, Gott allein durch die Vernunft zu ſuchen, beginnt, die Heilige Schrift zu leſen. Dieſe enthält für ihn Tröſtliches: die Verheißung des Erlöſers und das Gebot der Liebe zu Gott als weſentlichen Inhalt des Glaubens. Es folgen dann die thatſächlichen Beweiſe für die Wahrheit der Religion: das Geſetz der Juden, die Glaubwürdigkeit des Moſes, die Wunder des Alten Bundes. Nun geht Pascal zum Neuen Teſtament über; die Thatſachen des Alten Teſtaments werden durch die Perſon Chriſti beſtätigt, ſeine Wunder und ſein Leben, das Gebot der chriſtlichen Liebe wirken überzeugend auf das Gemüt des Menſchen. Pascal wäre hier nicht ſtehen geblieben; die erhaltenen Bruchſtücke zeigen, daß er noch die Abſicht hatte, die Gründung der Kirche zu behandeln, ihr Wachstum im Zeitalter der Apoſtel, die moraliſche Lehre und Übung. Es darf wohl auch als zweifellos angenommen werden, daß die Lehre von der Gnade den Abſchluß des Werkes gebildet haben würde.

Boſſuet hat die Gedanken dieſer Apologie weiter ausgeführt, vor allem in ſeiner „Abhandlung über die Weltgeſchichte“ (vgl. S. 438). Die Geſchichte der Menſchheit als deren von der Vorſehung ſelbſt bewirkte Hinleitung zum Chriſtentum aufzufaſſen, iſt der Grundgedanke, der Pascal und Boſſuet gemeinſam iſt. Pascal erſcheint in ſeinen „Gedanken“ weniger als Schriftſteller denn als Menſch. Dies verleiht den Fragmenten, als den Bekenntniſſen eines ſcharfen Geiſtes und tiefen, aufrichtigen Gemütes, einen wunderbaren Reiz. Die bedeutende Intelligenz, die tiefe Kenntnis des menſchlichen Herzens, der einfach große Ausdruck der Gedanken, die aus dem innerſten Gemüt quellende poetiſche Anſchauung: alles dies gibt dem Werk einen von ſeinem unmittelbaren Zweck unabhängigen litterariſchen Wert.

2. Das Hôtel de Rambouillet und der preziöſe Geſchmack.

Die Forderungen der Reinheit und Klarheit, des Adels und der Feinheit, der Angemeſſenheit und Beſtimmtheit, die ſich ſeit Beginn des 17. Jahrhunderts in Dichtung und Beredſamkeit geltend machten, wurden nachdrücklich unterſtützt durch die lebhafte Teilnahme, die Männer und Frauen von Rang und Geburt den litterariſchen Angelegenheiten widmeten. Die Voreingenommenheit der Gelehrten, die alles Heil in der Nachahmung der Alten ſahen, wich, als die Beziehungen der Schriftſteller zur vornehmen Geſellſchaft enger wurden, einer mehr weltmänniſchen Auffaſſung, die ſich nach Urteil und Geſchmack der vornehmen Gönner richtete. Damit unterwarf man die Litteratur der Oberhoheit weiblichen Einfluſſes, denn in der Geſellſchaft herrſchte die Frau. Im Zeitalter der Valois waren die Frauen in die Schule der Humaniſten gegangen, jetzt begaben ſich die Gelehrten in die Schule der Frauen. Der Klaſſizismus wandelte ſich um. Die Kenntnis der alten Sprachen war bei den Frauen jetzt weniger verbreitet als früher. Der Dichter durfte, wie Malherbe vorgeſchrieben hatte, nichts ſagen, was die Frauen nicht verſtehen konnten. Für die vornehme Geſellſchaft hätte nun wohl der Hof maßgebend ſein ſollen, aber ſeit Heinrich IV. war hierfür eigentlich kein günſtiger Boden vorhanden. Er ſelbſt hatte für höhere geiſtige Kultur kein Verſtändnis, ſein derber Witz, ſeine freien Sitten ließen in ſeiner Umgebung keinen feineren geſelligen Verkehr aufkommen. Seine Gemahlin, Maria von Medici, nach Heinrichs Tode (1610) Regentin des Staates, galt für ſchwerfällig und verſtand ſich nicht auf die Beurteilung franzöſiſcher Geiſteswerke. Ludwig XIII., kränklich, beſchränkt, ſcheu und ängſtlich, hatte nicht die freien Sitten, aber auch nicht die großen Eigenſchaften ſeines

Vaters; ſeine einzige Leidenſchaft war die Jagd. Seine Gemahlin, Anna von Öſterreich, beſaß feines Gefühl für das Wohlanſtändige und Geziemende, aber ſie war, im engen Geiſte der ſpaniſchen Hofordnung erzogen, zurückhaltend und trat überhaupt erſt nach dem Tode Richelieus und Ludwigs XIII. (1643) mehr hervor. Darum wurde nicht der Hof die Stätte, wo die Beſtrebungen verfeinerter litterariſcher und ſozialer Kultur ſich entfalten konnten, aber was der Hof nicht leiſtete, bot das Haus einer vornehmen Frau. Cathérine de Vivonne (geboren 1588), eine Tochter des Marcheſe Piſani, hatte nach ihrer Vermählung mit Charles d'Angennes, Marquis von Rambouillet, unterſtützt von ihrer Tochter Julie, der ſpäteren Herzogin von Montauſier, einen Kreis um ſich verſammelt, in dem ſich Feinheit und Galanterie, gute Sitte und zwangloſer Verkehr, geiſtige Bildung und zärtliche Empfindſamkeit entfalteten. Das Haus Rambouillet wurde eine Verſammlungsſtätte für alles, was auf Bedeutung in der Geſellſchaft Anſpruch machte, es wurde der erſte litterariſche Salon Frankreichs.

Schon Malherbe fand hier für ſeine Beſtrebungen Verſtändnis, denn die Erörterung grammatiſcher Feinheiten und Unterſcheidungen, das Abwägen der Wörter und Wendungen war hier kein zu trockener Gegenſtand der Unterhaltung. Coſpeau, ſpäter Biſchof von Aire, Richelieu, der Kardinal La Valette, der Herzog von Guiſe, der Marſchall von Souvré, Charlotte von Montmorency, die Prinzeſſin Condé, die Herzogin von La Tremouille gehörten zu den früheſten Beſuchern des Hauſes. Die vertrauteſte Freundin der Marquiſe war Angelica Paulet, „die ſchöne Löwin", die nach einer ſtürmiſchen Jugend bei der Marquiſe Zuflucht und Schutz gefunden hatte. Schöngeiſter wie Racan, Gombauld, Conrart, Vaugelas, Chapelain verkehrten hier ſchon, als die „Aſträa" auf der Höhe ihres Ruhmes ſtand. Der neapolitaniſche Poet Marini, der geprieſene Meiſter der Antitheſen, ſinnreichen Vergleiche und Einfälle, wurde mit Ehren im Hôtel de Rambouillet aufgenommen. Antoine Godeau (1605—72), der „Zwerg Juliens", war zuerſt der Liebling des Hauſes; die glänzendſte Zeit des Hôtel de Rambouillet aber begann, als Vincent Voiture (1598—1648) der privilegierte Schöngeiſt der Geſellſchaft wurde. Dieſer, der Sohn eines wohlhabenden Weinhändlers in Amiens, war durch den Grafen d'Avaux in die vornehme Geſellſchaft eingeführt worden: ein Brief hatte ihn zuerſt vorteilhaft bekannt gemacht, den er mit einer Überſetzung des „Raſenden Roland" an Madame de Saintot geſchickt hatte.

arini !

Nie habe Roland, ſchreibt Voiture, ein ſchöneres Abenteuer beſtanden als dieſes, in die Hände der Frau von Saintot zu gelangen. Als er einſt Karls des Großen Krone verteidigte, als er den Händen von Königen das Zepter entriß, erwarb er geringeren Ruhm als jetzt, da er ihre Hände küſſen dürfe. Die Bezeichnung „der Raſende", wodurch er bisher in der ganzen Welt bekannt geworden wäre, möge ſie nicht hindern, ihm dieſe Huld zu gewähren, „denn ich bin ſicher, daß er bei Ihnen wieder zahm werden, und daß er, ſobald er Sie geſehen hat, ſeine Angelica vergeſſen wird!"

Der Brief galt als Muſter leichten und geiſtreichen Scherzes, und Voiture wurde der Liebling des Hauſes. Die Vertraulichkeiten, die er ſich herausnehmen durfte, bezeugen ſeine Briefe. Als er ſich freilich einmal ſo weit vergaß, den Arm der Prinzeſſin Julie zu küſſen, erinnerte man ihn daran, daß ſich auf Voiture das Wort „roture" (bürgerlich) reime. Als Kammerherr Gaſtons von Orléans begleitete Voiture ſeinen Herrn 1629 nach Lothringen und Brüſſel und wurde, als der Herzog ſich mit Heinrich von Montmorency gegen Richelieu verband, Soldat und politiſcher Verſchwörer. Der Anſchlag mißglückte, Gaſton unterwarf ſich, floh nach Brüſſel und ſchickte ſeinen Kammerherrn als politiſchen Agenten nach Madrid. Nach Paris zurückgekehrt, erwarb ſich Voiture Richelieus Gunſt durch einen Brief vom 14. Dezember 1636, in dem er ſich über ſeine gewöhnlichen übertriebenen Schmeicheleien und Tändeleien zu einer Höhe geſchichtlicher Auffaſſung erhob, die den Verdienſten des großen Staatsmannes wirklich gerecht wurde.

Nach Richelieus Tode war Mazarin ſein Gönner, er wurde königlicher Kammerherr und erhielt einen einträglichen Poſten, den er bis zu ſeinem Tode bekleidete.

Iſt Balzac die Verkörperung des akademiſchen Geiſtes, ſo ſind die Briefe Voitures der echteſte Ausdruck und das unmittelbarſte Erzeugnis des Geiſtes der litterariſch angeregten vornehmen Geſellſchaft. Neben der feierlichen, glatten und abgerundeten Redekunſt Balzacs ſteht ſein vertraulicher und gefälliger Scherz, ſeine plauderhafte Liebenswürdigkeit als ebenbürtig anerkannte Blüte geiſtvoller Sprachbehandlung. Auch bei ihm macht allein die Einkleidung die Originalität des Schriftſtellers aus. Außer hübſchen Berichten über feſtliche Veranſtaltungen und kleine geſellſchaftliche Erlebniſſe ſchreibt Voiture an ſeine Briefempfänger Lobeserhebungen und Schmeicheleien, und ſelbſt bei ſcheinbarem Tadel und Widerſpruch verſteht er immer mit ſeltener Geſchmeidigkeit den Ton zu treffen, der von ihm erwartet wird. Seine beſten Briefe ſind an die Frauen des Hauſes Rambouillet gerichtet, an die Marquiſe und ihre älteſte Tochter, an Fräulein Paulet, an Madame de Sablé und Fräulein von Bourbon. Voiture wurde bei Lebzeiten ein gefeierter Schriftſteller, ohne je etwas drucken zu laſſen. Er arbeitete an einem Roman, als deſſen Erfinderin Julie d'Angennes galt („Alcidalis et Zelide“), ſchrieb zahlreiche Gelegenheitsgedichte und erneuerte die Formen der Ballade und des Rondeaus in Ton und Sprache der alten Ritterromane und der Gedichte Marots. Als er geſtorben war, gab ſein Neffe Pinchesne eine Sammlung ſeiner Briefe und Gedichte heraus (1649).

Neben Voitures Schriften geben die Tragödien Corneilles, die Romane La Calprenèdes und der Scudéry und die gleichzeitige lyriſche Dichtung einen Begriff von der geiſtigen Atmoſphäre, in der dieſer Kreis atmete, und von der Art ſeines Einfluſſes auf Litteratur und Geſellſchaft. Die Frauen erwarteten von ihren Schöngeiſtern poetiſche Huldigungen. Natürlich mußten ſich die Dichter verliebt ſtellen und ſich der aus der Schäferdichtung bekannten Namen bedienen; hatte doch ſelbſt der alte Malherbe Frau von Rambouillet unter dem Namen Arthenice oder Rodanthe als „teuerſte Schöne“ angeſungen, „zu der ſeine entzückte Seele wie zu ihrem Polarſtern aufblickte“. Für dieſe verliebten Lob- und Huldigungsgedichte, ſinnreichen Komplimente und ſchmachtenden Anbetungen bevorzugte man Formen, in denen man ſich als geiſtvollen Sprachkünſtler zeigen konnte.

Beſonders beliebt war das Madrigal, die Einkleidung eines lobenden Gedankens oder Einfalls in ein galantes Epigramm. Der „große franzöſiſche Madrigaldichter“ war Antoine de la Sablière (1615—80), berühmt wurde aber die der älteſten Tochter des Hauſes Rambouillet von Charles de Montauſier (1619—90) dargebrachte „Guirlande de Julie“ (1641). Dies in der Nationalbibliothek in Paris aufbewahrte Album enthält neunundzwanzig Blätter, von denen jedes mit einer Blume von Robert geſchmückt iſt, und zahlreiche Madrigale zum Preiſe Juliens. Außer Montauſier ſelbſt haben Arnauld d'Andilly, Chapelain, Colletet, Desmareſts, Galeau und Pierre Corneille poetiſche Beiträge dazu geliefert. Ebenſo waren die Rätſel, der Triumph des Abbé Cotin (1604—82), das Rondeau und die Ballade, vor allem aber das kunſtreiche Sonett neu belebte Lieblingsformen der damaligen Geſellſchaftslyrik. Als Meiſter des Sonetts galten Claude de Malleville (1597—1647), Jean Ogier de Gombauld (1590—1666) und Iſaac Benſerade (1612—1691). Berühmt wurde Benſerades Wettkampf mit Voiture, der in einem Sonette „Uranie“ feierte, während Benſerade ſein Liebeselend mit Hiobs Leiden verglich. Die Geſellſchaft ſpaltete die Frage, welchem Gedicht der Vorzug gebührte, in die Parteien der „Jobelins“ und „Uraniſten“. Die Dichtung wurde überhaupt ein unterhaltendes Geſellſchaftsſpiel. Nicht aus einfachem, natürlichem Gefühl oder gar aus tieferer

Seelenerregung quillt ein Born friſcher Poeſie hervor, ſondern man bewies artiges Geſchick und Kunſtfertigkeit in der Vervielfältigung überlieferter Gedanken und Vorſtellungen in reizvoller Form. Der Wunſch, in Richtigkeiten originell zu ſein, führte notwendig zu einer Geziertheit, die der nüchterne Malherbe gerade vermeiden wollte, während zugleich gewiſſe Wendungen zu immer wiederholten Gemeinplätzen wurden. Vor allem wünſchte man im Hôtel de Rambouillet fein und vornehm zu empfinden und zu reden. Die Abneigung gegen das „Gemeine" (vulgaire) führte zum „Koſtbaren", zum „Preziöſen". Dies Preziöſentum iſt nicht im Salon der Marquiſe entſtanden, ſondern fand hier nur eine Heimſtätte und einen Nährboden. Es war eine litterariſche Krankheit, die Italien, Spanien, England und Frankreich zugleich heimgeſucht hat, ein Erzeugnis der gelehrten und künſtleriſchen Bildung der Renaiſſance. Da man die Bedingungen, auf denen das Weſen der alten Dichtung beruhte, nicht wieder zu ſchaffen vermochte, legte man das Hauptgewicht auf die Nachahmung der Äußerlichkeiten, und wie in der neulateiniſchen Poeſie ſprachliche Erfindung und Kunſtfertigkeit das Verdienſt des Dichters ausmachten, ſo wurde auch bei den Dichtern in der Mutterſprache bei fortſchreitender Verfeinerung der geſellſchaftlichen und litterariſchen Bildung die Pflege kunſtvollen und ſinnreichen Gedankenausdrucks, ein Schwelgen in Bildern, Vergleichen und Umſchreibungen ein Ziel künſtleriſchen Ehrgeizes. So entfaltete ſich jene Stilart, die in Italien Marinismus, in England Euphuismus, in Spanien Cultorismus (Gongorismus), in Frankreich précieux genannt worden iſt. Man wollte ſich witzig, eigenartig, elegant ausdrücken. Die redneriſchen Kunſtmittel dienten nicht der Veranſchaulichung des Dargeſtellten und der Anregung des Vorſtellungsvermögens, ſondern ſetzten Witz und Überlegung in Thätigkeit. Ausdrücke, die dem Hörer zu raten gaben, „Pointen" (concetti), bildeten nebſt einer zierlichen und anmutigen Redeweiſe des Dichters Vorzüge.

Bald in ernſter, bald in ſcherzhaft ſpielender Unterhaltung beſchäftigte man ſich im Hôtel de Rambouillet, wie in der Akademie, mit der Feſtſtellung des „guten Sprachgebrauchs" (bon usage). Auch die Aufnahme neuer Wörter war eine wichtige Frage, oder man entſchied, ob ein Wort zu den edlen oder unedlen Ausdrücken zu rechnen ſei. Die Unterhaltung durfte aber nicht gelehrt, ſondern nur vernünftig ſein; „es gibt keinen Ort in der Welt", ſchreibt Chapelain an Balzac (1648), „wo man mehr geſunden Menſchenverſtand und weniger pedantiſches Weſen antrifft". Die Marquiſe, eine frohe, verſtändige und feine Natur, ergötzte ſich nicht bloß an „Spielen des Witzes" (jeux d'esprit), ſondern erfreute ſich auch am Genuß gehaltvollerer Werke. Der „Discours de la méthode" von Descartes fand in ihrem Salon verſtändnisvolle Beurteilung, und Corneille las hier ſeine Tragödien vor, ehe ſie aufgeführt wurden. Selbſt der nachmals berühmte Kanzelredner Boſſuet erſchien mit ſechzehn Jahren im „blauen Salon" und improviſierte in ſo ſpäter Abendſtunde eine Predigt, daß Voiture witzig bemerkte, er habe noch nie zugleich ſo früh und ſo ſpät predigen hören. Das Streben der Frauen dieſes Kreiſes nach Verfeinerung der Sprache verband ſich mit einer auf ſittliche Veredelung zielenden Pflege erhabener und reiner Gefühle. Edelmut und Heldenhaftigkeit, Treue in Freundſchaft und Liebe waren die Tugenden, die man am höchſten ſtellte. Aber die Befliſſenheit, „ſich von dem Gemeinen zu befreien" (de se dévulgariser), brachte die Gefahr nahe, jene über das Gewöhnliche ſich erhebende preziöſe Geſchmacksrichtung ſich anzueignen, die zu allerlei Förmlichkeiten und Verſchrobenheiten ausartete. Geſellſchaften, die ſich das Hôtel de Rambouillet zum Muſter nahmen, verfielen völlig dem erkünſtelten Weſen, das als geſellſchaftliche und litterariſche Verkehrtheit von den Vernünftigen gerügt und verſpottet wurde. Als die Wirren der Fronde die

Geſellſchaft des Hauſes Rambouillet zerſtreuten (um 1650), war es vor allem Fräulein von Scudéry, die die litterariſchen Überlieferungen des „blauen Salons“ erbte und fortführte. Ihre Sonnabendgeſellſchaften erlangten bald großen Ruf, Pelliſſon, Sarrazin, Godeau, Conrart, Chapelain waren ihre ſtändigen Beſucher. Daneben gab es noch andere Salons, wo ſich die Überlieferung der vornehmen Geſellſchaft fortpflanzte, ſo bei Madame de Sablé und bei der „grande mademoiselle“, der Herzogin von Montpenſier, in deren Dienſt Segrais Sekretär war, und bei der Großes in der Kunſt des litterariſchen „Porträtmalens“ geleiſtet wurde. Die „Porträts“ kamen durch die Romane auf. Schilderungen äußerer und innerer Eigenſchaften beſtimmter Perſonen wurden in der Salonunterhaltung ein beliebtes Spiel. Die „Porträtſammlung“ (Recueil de portraits, 1656) der Herzogin von Montpenſier und die fein ausgeführten Charakterbilder in den Denkwürdigkeiten eines La Rochefoucauld und Retz ſind litterariſche Zeugniſſe dieſer Zeitmode. Auch in der bürgerlichen Pariſer Geſellſchaft gab es preziöſe Salons (ruelles), die von eifrigen ſchöngeiſtigen Beſuchern (alcovistes) bevölkert wurden, ja von Paris breitete ſich die Mode ſelbſt über die Provinz aus.

Schon 1654 hat d’Aubignac vor den Gefahren gewarnt, die der Geſellſchaft und Litteratur durch die Verbreitung des preziöſen Geiſtes drohten. Der Geſchichtſchreiber und Verteidiger der Preziöſen wurde dagegen Somaize (Antoine Baudeau). Sein „Großes Wörterbuch der Preziöſen“ (Grand Dictionnaire des précieuses, 1660) beſteht aus einem Verzeichnis von ſiebenhundert Perſonen unter antiken Namen und enthält reichen Stoff für die Kennzeichnung des Preziöſentums, wie es war, als Molière mit ſeinen „Lächerlichen Preziöſen“ (1659) hervortrat

Somaize äußert ſich auch über den litterariſchen Charakter des Preziöſentums: nach ſeinem achten Grundſatz muß eine Preziöſe „anders reden als das Volk, damit ihre Gedanken nur von denen verſtanden werden, die eine über der des gemeinen Haufens ſtehende Bildung beſitzen“. Daher auch die häufigen Umſchreibungen. Die Hand heißt „ſchöne Bewegende“ (belle mouvante), die Uhr das „Maß der Zeit“ (mesure du temps), der Lehnſtuhl „Bequemlichkeit der Unterhaltung“ (commodité de la conversation), Thränen ſind „die Perlen der Iris“, das Bett „das Reich des Morpheus“, der Mond „die Leuchte des Schweigens“.

Übrigens ſind ſolche Ausdrucksformen, wie ſie Somaize und Molière den Preziöſen leihen, in den Werken, die den Geiſt des Preziöſentums wiedergeben, wie etwa in den Romanen des Fräuleins von Scudéry, kaum anzutreffen. Dagegen finden ſich bei Corneille hier und da Wendungen, die den von Somaize angeführten Beiſpielen auffallend ähnlich ſind: der uneigentliche und umſchreibende Ausdruck bleibt eine Beſonderheit des höheren Stils auch bei den klaſſiſchen Dichtern Frankreichs, und manche Wendung preziöſen Urſprungs hat ſich dauernd behauptet.

3. Die erzählende Dichtung.

Es war begreiflich, daß ſich die litterariſch tonangebende vornehme Welt noch immer für d’Urfés „Aſträa“ begeiſterte; aber das Hirtengewand vertauſchten die neuen Romane dieſer Zeit bald mit der geſchichtlichen Verkleidung. Barclays lateiniſch geſchriebener Roman „Argenis“ (1621) mag durch ſeine ungemeine Verbreitung hierzu beigetragen haben. Dieſes Werk, das in franzöſiſcher Übertragung 1623 erſchienen iſt, läßt allerdings gegen den politiſchen Lehrzweck das galante Heldentum zurücktreten, war aber ein Muſter der romanhaften Behandlung geſchichtlicher Vorgänge. Der vielgeleſene „Polexandre“ (1629 und umgearbeitet 1637) von Marin le Roy de Gomberville (1600—1674) iſt freilich mehr noch ein mit chriſtlich-moraliſchen Lehren durchſetzter Abenteuer- und Reiſeroman, der zugleich an den „Amadis“ und an die ſpätgriechiſchen Romane erinnert.

Der Verfaſſer hat, wie er ſelbſt ſagt, für ſeine Erzählung Reiſeberichte verwertet und ſich bemüht, ferne Länder und die Sitten ihrer Bewohner treu wiederzugeben. Die Verbindung von Belehrung und Unterhaltung, von Geographie und Geſchichte mit romanhaften Abenteuern iſt hier durchgeführt. Das war neu und verſchaffte dem Werk, das ſonſt ein von Abenteuern und Perſonen ſtrotzendes Wirrſal von geſpreiztem Stil iſt, Erfolg.

Gomberville wird an litterariſcher Bedeutung überragt von Desmareſts de Saint-Sorlin (1595—1676), der einer der Poeten Richelieus (vgl. S. 414) und zugleich ein Freund des Hauſes Rambouillet war. Für ſeinen galanten Roman „Ariane“ (1632) benutzte er ebenfalls Geſchichte und Erdkunde: ſchon in ſeinen Anfängen iſt der „hiſtoriſche“ Roman ein Kleid, das man ſich aus dem Stoffe der Geſchichte zurechtſchneidet und nach Willkür mit abenteuerlichen und modernen Zuthaten verbrämt. Auf ſeine Höhe gelangt er mit den Erzählungen Gauthiers de Coſte, Herrn de la Calprenède (1609—63), vor allem mit deſſen Hauptwerk, der „Cassandre“ (1642—45, 10 Bände).

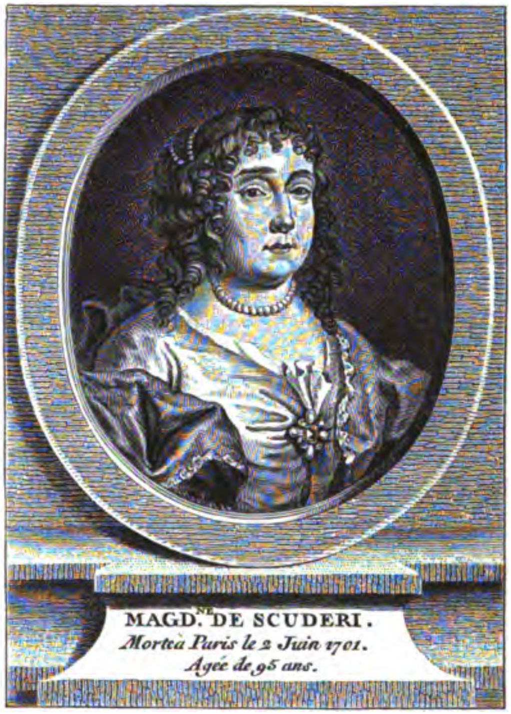
Dieſes Werk beſteht aus einer Reihe von Liebesgeſchichten, die zur Zeit und in der Umgebung Alexanders des Großen, teilweiſe auch kurz nach ſeinem Tode ſpielen oder erzählt werden, und deren Träger ritterliche und galante Helden ſind, die Oroondates, Lyſimachus, Artaxerxes heißen, ſowie hochſinnige und zartempfindende Frauen, die ſich Statira, Roxane, Thaleſtris nennen. Plutarch, Quintus Curtius und Juſtinus gewähren den geſchichtlichen Unter- und Hintergrund, und der beliebte Kunſtgriff, daß einzelne Perſonen ihre Erlebniſſe vortragen, ſtellt den Zuſammenhang mit dem her, was früher und anderswo geſchehen iſt.

Der Inhalt dieſes gut komponierten Romans verrät nahe Verwandtſchaft mit den mittelalterlichen Ritterromanen, aber einzelne Motive erinnern auch an den griechiſchen Roman. Das ſtolze Selbſtgefühl der weiblichen Perſonen, die Männlichkeit der Helden, ein vornehmer Zug idealer Großmut und Beſtändigkeit in dem Kampf der Pflichten, der Sieg der edleren Triebe über die niederen, alles dies ſtellt das Werk auf die ſittliche Höhe der gleichzeitigen Tragödien Corneilles.

Ein zweiter, zwölfbändiger Roman Calprenèdes: „Cléopatre“ (ſeit 1647), ſchildert die letzten Kämpfe der römiſchen Republik und die Schickſale der ägyptiſchen Königin unter dem Beiſtande von Plutarch, Sueton, Velleius Paterculus und Joſephus auf 4153 Seiten. Zuletzt, in dem unvollendeten „Faramond, histoire de France“ (franzöſiſche Geſchichte, 1661, nachträglich abgeſchloſſen von Pierre de Vaumorière), bleibt La Calprenède in der Heimat. Er hat hohe Achtung vor der geſchichtlichen Überlieferung und ſchreibt mit Ernſt und adliger Geſinnung, nicht bloß, um zu unterhalten. Nur wirft ihm Boileau nicht ohne Berechtigung die Gleichmäßigkeit ſeines Tones vor.

Die Vermiſchung von Geſchichte und Erfindung im Roman fand Anklang. Zahlreiche geſchichtliche Erzählungen tauchen in dieſer Zeit auf, eine „Sophonisbe“, eine „Amalaſuntha“, ein „Scipio“. Einen Nutzen hatte die Verwendung geſchichtlicher Wirklichkeit im Roman: es wurde dadurch das Übernatürliche und Unwahre, das Zauber- und Wunderwerk der Ritter- und Hirtenromane beſeitigt und einer von natürlichen Vorausſetzungen ausgehenden Erzählungskunſt der Weg geebnet. Eine wenig günſtige Umformung erlitt indeſſen der geſchichtliche Heldenroman zunächſt durch das unermüdliche Fräulein von Scudéry: bei ihr wurden die geſchichtlichen Namen und Thatſachen eine viel gemißbrauchte Verhüllung und Einkleidung moderner Perſonen und Vorgänge. Georges de Scudéry (1601—67) und ſeine Schweſter Madeleine de Scudéry (1607—1701; ſ. die Abbildung, S. 409) waren in Havre geboren.

Frühzeitig verwaiſt, kam Madeleine mit ihrem Bruder, der unter Ludwig XIII. in Italien gedient hatte, um 1630 nach Paris, und ihre Herzensgüte, ihr lebhafter und gebildeter Geiſt erwarben ihr in der ſchöngeiſtigen vornehmen Geſellſchaft Freunde. Bis zur Vermählung des Bruders (1651) lebten die Geſchwiſter bei einander, und als Madeleine Schriftſtellerin wurde, gab ſie ihre Romane unter dem Namen von Georges, der wohl ihr Mitarbeiter war, in die Öffentlichkeit. Ihr erſtes Werk: „Ibrahim, oder der erlauchte Paſcha“ (Ibrahim ou l’Illustre Bassa, 1641), war eine heroiſche Liebesgeſchichte, wozu „der unſterbliche Heliodor und der große Urfé einzig als Vorbilder“ dienten. Erſt nach La Calprenèdes Vorgang holte ſich Madeleine einen Stoff aus der Geſchichte des Altertums: „Cyrus“ (Artamène ou le Grand Cyrus, 1649—53, 10 Bände) führt den Leſer ins Perſerreich.


MAGD.NE DE SCUDERI.
Morte à Paris le 2 Juin 1701.
Agée de 95 ans.

Madeleine de Scudéry. Nach einem Stich J. G. Wiels (Gemälde von Eliſabeth Cheron), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 408.

Die Erzählung beſteht aus einer Unzahl heroiſcher und galanter Abenteuer, kleineren novelliſtiſchen Epiſoden, Entführungen, Gefangenſchaften und endloſen Geſprächen, die die Auflöſung der Verwickelung bis zum zehnten Bande hinſchleppen. Die Verfaſſerin beruft ſich wohl auf Herodot, Xenophon, Juſtin und Zonaras, aber unter dem leichten geſchichtlichen Schleier verbirgt ſie nicht die deutliche Beziehung auf Sitten und Menſchen der vornehmen Welt, in der ſie ſelber lebt. Im ſiebenten Bande erſcheint die Geſellſchaft des Hôtel de Rambouillet und die „Bildniſſe“ (portraits; vgl. S. 407) in dieſem Romane ſind überhaupt zahlreich. Für die Nichteingeweihten druckte man einen „Schlüſſel“, damit auch ſie erkennen möchten, wie die Namen zu deuten ſeien.

Der dritte Roman der Scudéry, „Clölia“ (Clélie, histoire romaine, 1654—60, 10 Bde.), iſt das Meiſterſtück der Gattung.

Das rauhe Zeitalter der Tarquinier, in dem die Erzählung ſpielt, bildet natürlich einen lächerlichen und ſchreienden Gegenſatz zu den feinen Sitten und zarten Gefühlen, die ſich in den Geſprächen und Handlungen der im Roman auftretenden Perſonen offenbaren. Lucretia liebt heimlich Brutus, aber als ſie Collatinus’ Gattin wird, verletzt ſie ihre Pflicht ebenſowenig wie Pauline in Corneilles „Polyeukt“. Bei aller Verliebtheit des Tones, bei aller galanten Spitzfindigkeit werden Anſtand und gute Sitte gewahrt, anſtößige Verhältniſſe und Bedenken erregende Darſtellungen kommen nicht vor.

Die Romane der Scudéry ſind fortlaufende Geſpräche und Unterhaltungen. Das höchſte Lob, das die Dichterin einer ihrer Geſtalten zu ſpenden vermag, iſt, „daß ſie ausgezeichnet Konverſation zu machen verſteht“. Der vornehme geſellſchaftliche Verkehr des Zeitalters ſpiegelt ſich in der „Clölia“ wider, und als Madeleine die Vertreibung der Tarquinier aus Rom darſtellte, ſchwebten ihr die Unruhen der Fronde vor. Wie dort überall weibliche Einflüſſe im Spiele waren, ſo iſt auch im Roman die Galanterie die Triebfeder aller Handlungen. Brutus verjagt den König, um ſeine Geliebte zu rächen, Horatius Cocles wird aus Liebe zur Clölia zum

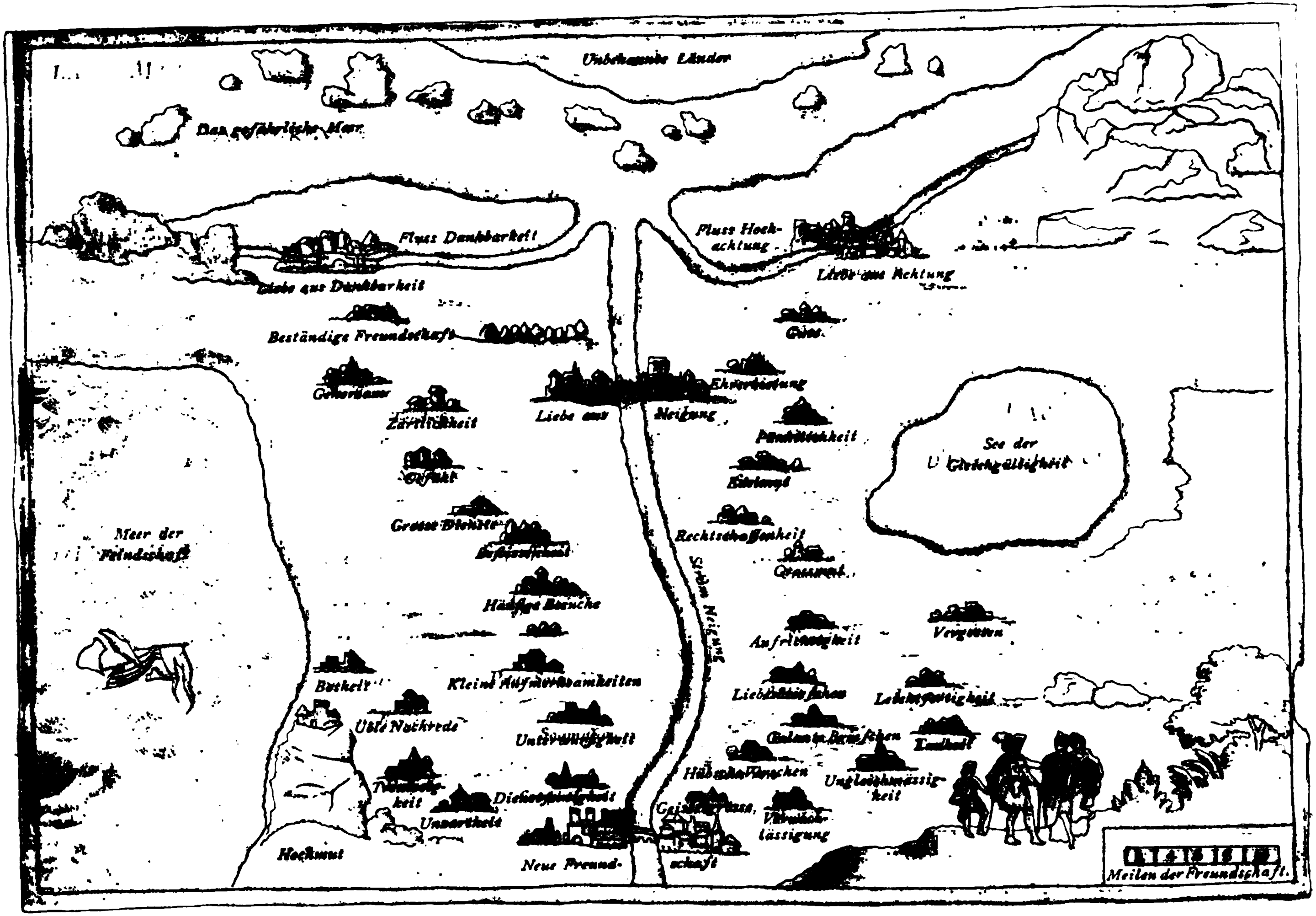
Helden. Zwiſchen Königlichen und Republikanern iſt der Kampf ein ritterlicher. Zweikämpfe finden ſtatt, man beſucht einander, unterhält ſich, Liebesbotſchaften gehen hin und her. Die Damen ſchauen im Roman von den Zinnen der Mauern Roms den ritterlichen Spielen oder den Kämpfen zu, die vor den Thoren ſtattfinden; ſo ſtanden ſich am Tage von Saint-Antoine (2. Juli 1652) Turenne und Condé gegenüber, Mademoiſelle (die Prinzeſſin von Montpenſier) war von der Baſtille aus Zeugin des Kampfes, während der junge König Ludwig XIV. mit ſeinem Hofe von der Höhe von Charonne die Streitenden beobachtete. Condé, aufs äußerſte bedrängt, in Gefahr vernichtet zu werden, wurde von Mademoiſelle gerettet, die mit ihrem Gefolge vornehmer Frauen aufs Stadthaus ging und den Marſchall l'Hôpital und den Prevôt der Kaufleute bewog, Condé die Thore öffnen zu laſſen und ihn mit dem Geſchütz der Baſtille zu unterſtützen. Die „Clölia" enthält auch die berufene allegoriſche Geographie der Liebe (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Die Carte de Tendre (Landkarte der Liebe) u. ſ. w."

Neben dem heroiſchen Roman, der entſchieden den größten Erfolg für ſich hatte, war der Roman in Verſen, das eigentliche Heldenepos, in jener Zeit gleichfalls eine vielgepflegte Dichtungsart. Meiſt wählte man einen geſchichtlichen Helden aus ferner Zeit und beſang ſeine Thaten in ſtolzen und prunkvollen Alexandrinern, die beſonders reichlich bei Vergleichen und Beſchreibungen aus der Feder des Dichters floſſen. Ein „Geretteter Moſes" (Moise sauvé, 1653), „ein heroiſches Idyll" von Marc Antoine de Gérard, Herrn von Saint-Amant (1593—1660), machte den Anfang in der Reihe epiſcher Gedichte.

Vor allem aber fühlte ſich Jean Chapelain berufen, den Franzoſen ihre „Äneide" zu ſchenken, nachdem dies Ronſard nicht gelungen. Chapelain war glücklich in der Wahl ſeines Stoffes. Die Geſchichte der Jungfrau von Orléans war von natürlichem poetiſchen, nationalen und religiöſen Gehalt. Die Zeit des heldenhaften Mädchens lag nicht zu fern; wer ſich für den „Cid" begeiſterte, konnte auch für die „Pucelle" ſein Herz ſchlagen laſſen. Aber Chapelain war nicht zum Dichter berufen, „ſein Gehirn zermarternd, reimt er wider Minervens Willen". Als der Herzog von Longueville von der Abſicht des Dichters gehört hatte, die Jungfrau von Orléans zu verherrlichen, ſetzte er, als Nachkomme des Baſtard von Orléans, Chapelain ein Jahrgehalt von 2000 Livres aus. Nach dreißigjähriger Arbeit erſchienen von der „Pucelle" zwölf Geſänge (1656). Da man ein Meiſterwerk erſten Ranges erwartet hatte, wurde das Gedicht in anderthalb Jahren ſechsmal gedruckt, und man erfreute ſich an der vorſchriftsmäßigen Ausfüllung des epiſchen Gerüſtes mit vollmündigen Verſen, erhabenen Gefühlen und edlen Geſinnungen. Vernichtend wirkte erſt Boileaus Kritik (3. Satire, 1665; 4. Satire, 1664). Sie richtete ſich vornehmlich gegen Chapelains Stil und machte dem Dichter den Vorwurf, daß er weder Gefühl für die Angemeſſenheit des Ausdrucks noch Ohr für den Klang des Verſes beſäße.

Bereits vor der „Pucelle" kam „Alarich, oder das beſiegte Rom" (Alaric ou Rome vaincue, 1654) des feurigen Georges de Scudéry heraus, eine Dichtung, die einen Vorfahren der Königin Chriſtine von Schweden feierte und nicht geſchrieben war, „die Kanaille zu ergötzen". Auch dieſes Werk gehört zu den äußerlich erfolgreichen Dichtungen der Zeit, Boileau jedoch rügte an ihm vor allem die ermüdende Detailmalerei. Desmareſts ſchrieb einen „Chlodwig" (Clovis, 1657), ein chriſtliches Epos, bei deſſen Umarbeitung (1673) er alles heidniſche Götterweſen ausmerzte und durch chriſtliche überirdiſche Geſtalten erſetzte, was Boileau durchaus nicht billigen konnte.

Die epiſche Flut läßt dann noch immer nicht nach, aber zugleich findet ſchon in dieſer Zeit der geſpannte Ton, das hochtrabende Gebahren und der künſtliche Aufſchwung zu ſchönſeliger


Unbekannte Länder
Das gefährliche Meer
Fluss Dankbarkeit
Fluss Hochachtung
Liebe aus Dankbarkeit
Liebe aus Achtung
Beständige Freundschaft
Güte
Gehorsam
Zärtlichkeit
Liebe aus Neigung
Ehrerbietung
Pünktlichkeit
See der Gleichgültigkeit
Gefühl
Grosse Dienste
Rechtschaffenheit
Strom Neigung
Häufige Besuche
Aufrichtigkeit
Vergessen
Meer der Feindschaft
Kleine Aufmerksamkeiten
Bosheit
Üble Nachrede
Unterwürfigkeit
Galante Briefchen
Ungleichmässigkeit
Hübsche Verschen
Treulosigkeit
Unparteilichkeit
Vernachlässigung
Hochmut
Neue Freundschaft
Meilen der Freundschaft

Zwiſchen den

ſeit, weil be

auen im

Juli

war

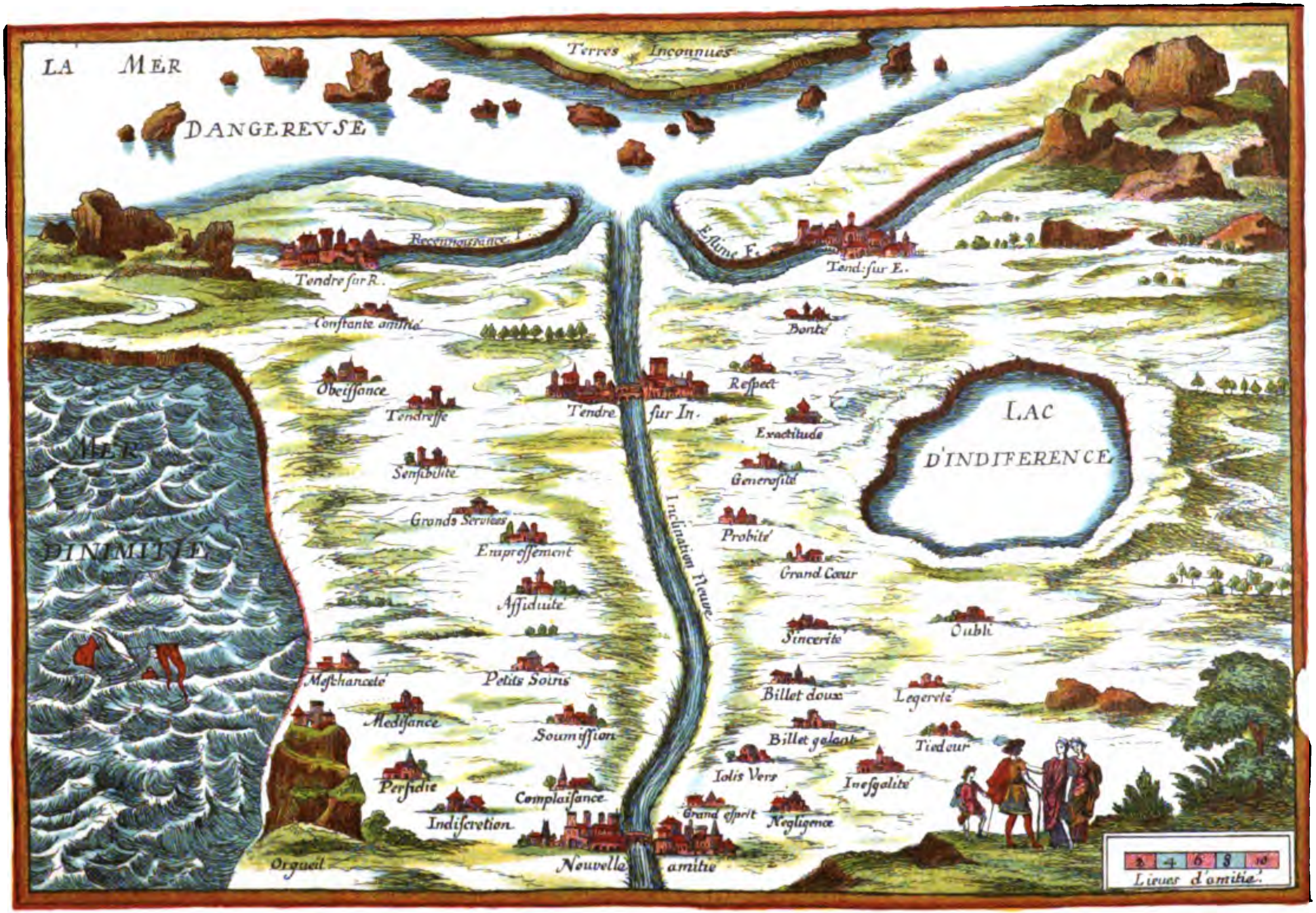
ſeiner

nicht

zu

bei

in


LA MER DANGEREVSE
Terres Inconnues
Reconnoiſſance
Tendre ſur R.
Eſtime F.
Tend: ſur E.
Conſtante amitié
Bonté
MER DINIMITIE
Obeiſſance
Tendreſſe
Tendre ſur In.
Reſpect
Exactitude
LAC D'INDIFERENCE
Senſibilité
Generoſité
Grands Services
Empreſſement
Inclination Fleuve
Probité
Grand Cœur
Aſſiduité
Sincerité
Oubli
Meſchanceté
Petits Soins
Billet doux
Legereté
Mediſance
Soumiſſion
Billet galant
Tiedeur
Perfidie
Iolis Vers
Ineſgalité
Complaiſance
Grand eſprit
Negligence
Indiſcretion
Orgueil
Nouvelle amitié
2 4 6 8 10
Lieues d'amitié

Die „Carte de Tendre" (Landkarte der Liebe) aus dem Roman „Clélie" (1654) von Madeleine de Scudéry.

Nach einem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

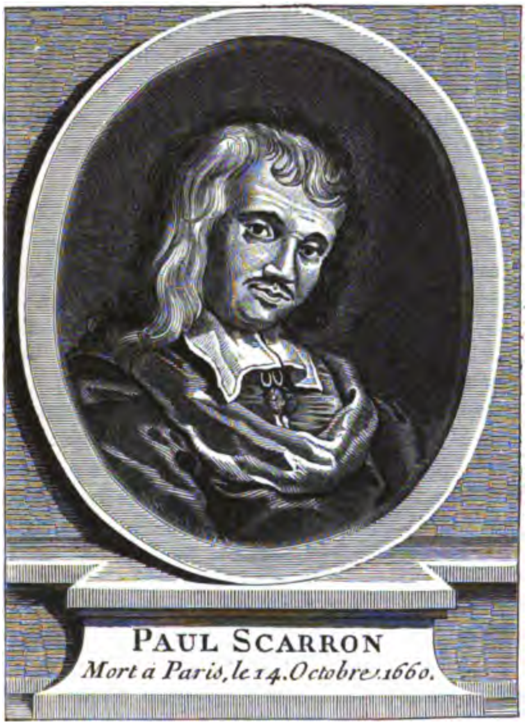
Daſeinsauffaſſung ſeinen Widerſpruch im komiſchen Roman und in epiſchen Gedichten, die das preziöſe Weſen traveſtieren und lächerlich machen. Der komiſche Roman iſt ſeinem Weſen nach viel mehr Wirklichkeitsdarſtellung als der heroiſch-ſentimentale, aber in ſatiriſcher Abſicht wirkt er auch zur Erzielung komiſcher Effekte mit denſelben Mitteln wie die preziöſe Dichtung. In dem beſten, leider nicht vollendeten Werke dieſer Art, in Paul Scarrons (1610—60; ſ. die Abbildung, S. 412) „Roman comique“ (1651—57) iſt dieſer ſatiriſch-parodiſtiſche Zug nicht zu verkennen. Scarron war verarmt und durch eine Krankheit zum Krüppel geworden. Er ſuchte daher ſeinen Erwerb mit der Feder. Ein Jahrgehalt der Königin Anna, deren „Kranken“ er ſich nannte, ſeine Komödien und andere Werke, deren Widmung vornehme und reiche Gönner ihm lohnten, gaben ihm ſo viel Vertrauen in ſeine Lage, daß er 1651 Françoiſe d'Aubigné, ein blühendes funfzehnjähriges Mädchen, die Enkelin des tapfern Agrippa, heimführte. Françoiſe hat als Gattin Scarrons vielleicht zu jener Bildung des Geiſtes und Weltkenntnis den Grund gelegt, die ſie ſpäter als Frau von Maintenon zeigen konnte, nachdem Ludwig XIV. der Ehenachfolger des burlesken Krüppels geworden war, denn bei Scarron fand ſich oft eine geiſtreiche und heitere Geſellſchaft ein.

Der „komiſche Roman“ ſchildert das Leben und die Abenteuer einer umherziehenden Schauſpielertruppe im Nordweſten Frankreichs, in Le Mans und Umgebung. Neben den Komödianten erſcheinen mit Laune und humoriſtiſcher Treue gezeichnete Charakterbilder des kleinſtädtiſchen und provinzialen Lebens: der auf ſeine Amtswürde ſtolze Stellvertreter des Prévôt, der herriſche Landjunker, der Parlamentsrat von Rennes, der als Schöngeiſt gelten möchte, der Kunſtfreund, deſſen Verehrung mehr den ausübenden Künſtlerinnen als der Kunſt gilt. Dieſer Kunſtfreund iſt die komiſche Perſon des Romans, ſeine Eitelkeit macht ihn zum Opfer der Anſchläge und Streiche eines abgefeimten alten Schauſpielers. Anſtatt der großen Heldenkämpfe und Schlachten der heroiſchen Romane gibt es hier Prügel in Dorfſchenken. Der Humor iſt derb und urwüchſig, unſchicklich vielleicht im Sinne guter Lebensart, aber ohne die Leichtfertigkeit des „Francion“ (vgl. S. 378). Neben der Schilderung thörichter und eitler Menſchen, neben Foppereien, Betrügereien, Streitigkeiten und Prügeleien läuft eine die empfindſame Teilnahme befriedigende Handlung hin. Zwei ehrbare und ſchöne junge Mädchen ſind bei den Schauſpielern, von denen die eine der für ihren Bruder geltende Komödiant Le Deſtin verehrt, während die andere ein junger Edelmann liebt, der unter dem Namen Leandre die Truppe begleitet. Gleich Weſen höherer Art gehen dieſe Geſtalten, ohne Anteil an den komiſchen Verwickelungen, durch den Roman. Endlich hat Scarron einige ſpaniſche Novellen in die Erzählung eingeflochten, einem Brauche folgend, der ſich von der „Diana“ und „Aſträa“ an in den Romanen lange behauptet hat.

Zum Zwecke komiſcher Nachahmung und ſpottender Umkehrung heroiſcher Motive und Epiſoden begonnen, wurde der Roman, über die litterariſche Parodie hinauswachſend, zur Sittenſchilderung. Die Begebenheiten, die Scarron erzählt, konnten wirklich um 1635 in Le Mans geſchehen ſein, die Helden ſtammen aus der Wirklichkeit, ja man hat neuerdings geglaubt, die lebenden Originale von Scarrons Schöpfungen nachweiſen zu können. Es iſt jedoch Übertreibung, zu behaupten, daß Scarron mit ſeinem „Roman comique“ den Sittenroman in Frankreich geſchaffen habe. Dazu ſteht das Werk künſtleriſch zu tief: es iſt doch nur ein lockeres Gefüge von einzelnen hübſchen Schilderungen und draſtiſchen Szenen ohne wirkliche Einheit.

Realiſtiſch, wie Scarrons „Komiſcher Roman“, iſt die romanhafte Darſtellung des eigenen Lebens von Triſtan de l'Hermite (1601—55): „Der in Ungnade gefallene Page“ (Le page disgracié, 1643). Unverkennbar iſt hier der Einfluß des ſpaniſchen Schelmenromans. Ein anderes Buch, das viel Aufſehen erregt hat, die „Galliſche Liebeschronik“ (Histoire amoureuse des Gaules) von Roger de Rabutin, Grafen von Buſſy (1618—93), beanſprucht gleichfalls unter den komiſch-ſatiriſchen Romanen dieſer Zeit einen Platz. Es bereitete allen Freunden von Hofklatſch Vergnügen, denn unter leicht zu deutenden Namen erzählte der Graf von Buſſy in gewählter und einfacher Sprache die Liebſchaften und den lockeren Lebenswandel zahlreicher Perſonen aus der Hofgeſellſchaft. Hier iſt das Streben, aus der Wirklichkeit heraus zu geſtalten, die Frucht boshafter Skandalſucht. Das Buch, anfangs handſchriftlich verbreitet, iſt gegen den Willen des Verfaſſers 1665 im Auslande (Lüttich) gedruckt worden.

Ein Vorläufer Jules Vernes war Cyrano de Bergerac (1619—55) mit ſeiner „Komiſchen Geſchichte der Staaten und Reiche des Mondes“ (Histoire comique des Etats et Empires de la Lune, 1656 oder 1659) und der „Geſchichte der Staaten der Sonne“ (Histoire des états du Soleil, 1662). Dieſer Bericht über eine Reiſe nach Mond und Sonne iſt weniger eine Satire als das Erzeugnis ſpielender Einbildungskraft, die ſich daran ergötzt, die beiden Weltkörper, die uns täglich vor Augen ſtehen, in phantaſtiſch-grotesker Ausbeutung irdiſcher Analogien mit Lebeweſen und geſellſchaftlichen Einrichtungen zu begaben. Die litterariſchen Anregungen hierzu ſind alt; man darf an Lukians „Wahre Geſchichte“, an Aſtolfs Mondreiſe im „Raſenden Roland“, auch an Rabelais erinnern. Aber das unmittelbarſte Vorbild hatte Cyrano in zwei engliſchen Werken, in John Wilkins' romanhafter „Entdeckung einer neuen Welt“ (1638) und in Francis Godwins „Mann im Monde“ (1638 erſchienen, 1648 von Baudoin ins Franzöſiſche überſetzt).


PAUL SCARRON
Mort à Paris, le 14. Octobre 1660.

Paul Scarron. Nach einem Stich von Schmidt, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 411.

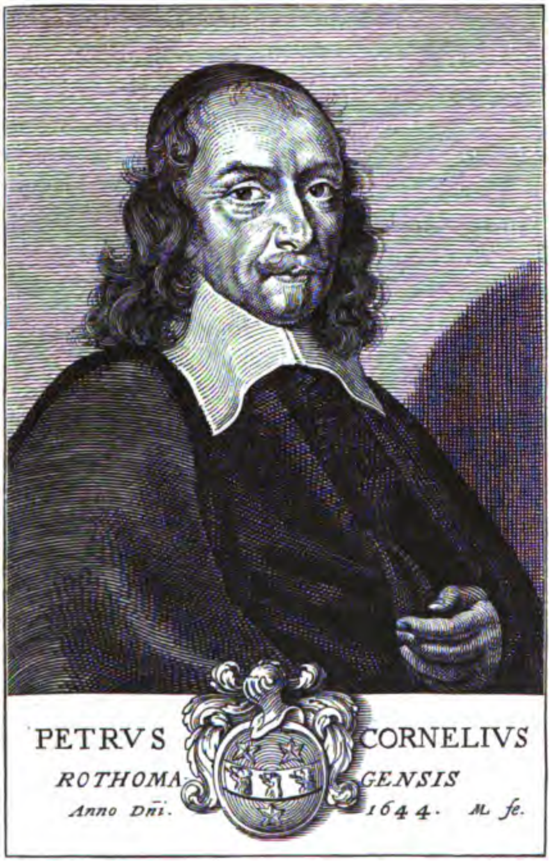
Auch die groteske, ſpäter burlesk genannte Dichtung ſcheint der Widerſpruch gegen die preziöſe Richtung erzeugt zu haben. Im Grunde aber beſteht zwiſchen dieſen beiden litterariſchen Erſcheinungen eine enge Verwandtſchaft: das preziöſe Weſen iſt ein geſellſchaftlich verkünſtelter Idealismus der Erhabenheit, des Zartſinns und der äußeren Form, und die groteske Dichtung ſchöpft die Nahrung ihres Witzes nicht aus den Dingen ſelbſt, ſondern aus erkünſtelten, der Wirklichkeit nicht entſprechenden Vorausſetzungen; gemeinſames Kennzeichen beider Richtungen iſt ihre Extravaganz; in dem Zeitalter, das unmittelbar der Entfaltung klaſſiſcher Blüte vorausläuft, und das ſich den Forderungen verſtändiger Folgerichtigkeit und Angemeſſenheit nicht mehr verſagt, iſt doch der Geſchmack am Phantaſtiſchen, Ungewöhnlichen und Widerſpruchsvollen ſtark genug, um litterariſch als preziös oder grotesk eine Rolle zu ſpielen. Die groteske Dichtung, die „zwanzig Jahre lang die Hauptſtadt infizierte“ und, nach Boileaus Ausſage, „ihre Anſteckung bis in die Provinz“ trug, vermiſcht abſichtlich Erhabenes mit Niedrigem, Kunſtloſigkeit mit Kunſt, alles der komiſchen Wirkung zuliebe. Sie iſt ein litterariſcher Paraſit, der ohne Nährpflanze nicht leben kann: das komiſche Epos ſetzt das Heldenepos voraus, von deren Karikatur (Traveſtie) geht es aus. Schließlich war die bloße Form der burlesken Verſe ſo beliebt, daß nach Pelliſſon ſogar die Leiden des Heilands in „vers burlesques“ gebracht wurden.

Man mag Saint-Amants (vgl. S. 410) „Lächerliches Rom“ (Rome ridicule, 1643) als Vorläufer gelten laſſen; eigentlich in Mode brachte die Burleske aber Scarron als Meiſter dieſer Dichtungsart. In ſeinem „Typhon“ (Typhon ou la Gigantomachie, 1644) begann er damit, in freier Erfindung überlieferte Sitten, Vorſtellungen und Thatſachen anachroniſtiſch zu verdrehen, wenn er in komiſchen Kurzverſen erzählte, wie die Giganten beim Kegelſchieben Streit bekommen, eine Kugel ins Haus Jupiters fliegt und die venezianiſchen Gläſer auf dem Kredenztiſch zerbricht. Dann im „Virgil“ (Virgile travesti, 1648—52) ging er zur Traveſtierung einer vollendeten poetiſchen Vorlage über, indem er das Antike mit dem Modernen, das Erhabene mit dem Niedrigen, das Heldenhafte mit dem Alltäglichen vermiſchte und alles auf die verkehrte Seite drehte. Der Vers von acht Silben mit auffallenden und komiſchen Reimpaaren, die derben und nachläſſigen Ausdrücke unterſtützten die komiſche Wirkung. Aber das fortgeſetzte Aufheften von traveſtierenden Arabesken auf einen gegebenen Grund ermüdet ſchließlich, und Scarron überließ es darum Späteren, ſeinen „Traveſtierten Virgil“ zu beenden. Nachahmer hatte er genug; burleske Verſe floſſen ja ſo leicht aus der Feder! Homer, Horaz, Ovid, Lukan wurden traveſtiert, und am ſelbſtändigſten unter Scarrons Nachtretern war Charles d'Aſſoucy (1604—79), der die Burleske noch hochhielt, als Boileau oder die allgemeine Überſättigung ſie in Verruf gebracht hatten. Am anziehendſten ſind die Darſtellungen ſeiner eigenen Abenteuer in dieſer Dichtungsform („Aventures de M. d'Assoucy“, 1677). Starken Anteil an der Überfülle burlesker Verſe hatte der politiſche Streit jener Tage. Sehr viele der nach Tauſenden zählenden Preßerzeugniſſe der Fronde (1649—52) waren in dem burlesken Stil geſchrieben, deſſen oberflächliche Geſchwätzigkeit den Leichtſinn der kämpfenden Helden und Heldinnen widerſpiegelt. Scarron und ſeine Nebenbuhler wurden die wahren Publiziſten der Fronde. Ihre burlesken Verſe ſollten nicht die Wahrheit verkünden, ſondern über den Gegner Ironie, Sarkasmen und perſönliche Angriffe ausſchütten. Der Ton der Unterhaltung gibt auch dieſen Erzeugniſſen ſein Gepräge, aber es iſt nicht die Sprache des Salons, ſondern die Sprache der Gaſſe. An Cynismus, Frechheit und beißendem Witz übertrifft Scarrons „Mazarinade“ (1649) gegen den berühmten Kardinal die übrigen poetiſchen Flugſchriften.

4. Die Bühnendichtung.

Die wichtigſte litterariſche Thatſache dieſer Zeit war die Begründung der nationalen klaſſiſchen Tragödie nach Form und Inhalt durch Pierre Corneille (1606—84; ſ. die Abbildung, S. 414). Dieſer, der Sohn eines königlichen Advokaten und Forſtmeiſters, beſuchte das Jeſuitenkolleg ſeiner Vaterſtadt Rouen und wurde 1624 Advokat. Eine Jugendliebe ſoll ihn zum Bühnendichter gemacht haben. Sein erſtes Luſtſpiel: „Melite“, brachte er dem ausgezeichneten Schauſpieler Mondory, der ſich damals (1628/29) in Rouen aufhielt; dieſer führte auf ſeiner eigenen Bühne im Marais zu Paris das Stück des jungen Anfängers auf, und der Erfolg der „Melite“, einer farbloſen, etwas ſchäfermäßigen, aber anſtändigen Komödie, gab dem Dichter Mut. Corneille erſchien gerade in Paris, als die vornehme Geſellſchaft, an ihrer Spitze Richelieu, ſich der Bühne mit lebhafter Vorliebe zuwendete. Alles ſprach von den Regeln, und Corneille verfaßte alſo ein Stück von reicher, wirkungsvoller Handlung unter Beobachtung der Zeitregel:

„Klitander, oder die befreite Unſchuld“ (Clitandre ou l'Innocence délivrée, gedruckt 1632), ein mißlungener erſter Verſuch, der berühmten Regel gerecht zu werden. Die vier folgenden Luſtſpiele: „Die Witwe, oder der beſtrafte Verräter“ (La Veuve, 1633), die „Galerie des Juſtizpalaſtes“ (La Galerie du Palais, 1633), „Die Zofe“ (La Suivante, 1634) und „Der Königsplatz“ (La Place Royale, 1635) ſind einander ſehr ähnlich: Eiferſucht iſt in allen dieſen Intriguenſtücken die Triebfeder der Handlung. In der „Galerie des Juſtizpalaſtes“ tritt an Stelle der „Amme“ zuerſt die „Suivante“ (die ſpätere Kammerzofe) als Vertraute.


PETRVS CORNELIVS
ROTHOMAGENSIS
Anno Dni. 1644.
M. fe.

Pierre Corneille. Nach einem Holzſchnitt vom Jahre 1644. Vgl. Text, S. 418.

Ein Beſuch Richelieus in Rouen (1634) brachte Corneille in perſönliche Berührung mit dem Kardinal; dieſem lag ja die Bühne beſonders am Herzen. Er ließ La Mesnardiere eine Theorie der dramatiſchen Kunſt (Poétique, 1640) ausarbeiten, auch die erſt lange nach Richelieus Tode veröffentlichte „Theaterpraxis“ (Pratique du théâtre, 1657) vom Abbé d'Aubignac (1604—72) entſtand auf ſeine Anregung. In ſeinem Palaſt hatte ſich der Kardinal ein eigenes Theater erbaut, und es wurden dort Stücke aufgeführt, als deren Mitverfaſſer er gelten durfte. Er ſorgte wenigſtens dafür, daß dieſe Stücke „in den Regeln“ geſchrieben wurden. „Mirame“, das Werk, woran Richelieus Anteil beſonders groß geweſen ſein mag, wurde mit bedeutendem Aufwande von ihm in Szene geſetzt. Bei der Aufführung erregte ihn der geſpendete Beifall ſo freudig, daß er ſich weit über die Brüſtung ſeiner Loge lehnte und mit der Hand den Lärm beſchwichtigte, um die Aufmerkſamkeit auf die folgenden, noch ſchöneren Stellen zu lenken. Um der Komödie zu einem ſchnelleren Fortſchritt zu verhelfen, nahm er verſchiedene Dichter zu gemeinſchaftlicher Arbeit in ſeinen Dienſt, Boisrobert, Colletet, L'Eſtoile, Rotrou und Corneille. Der Plan des Stückes wurde allen mitgeteilt, und jeder erhielt den Auftrag, einen Akt zu verfaſſen. Jean Chapelain gab dazu kritiſchen Rat. So entſtanden die Werke der „fünf Autoren“ (cinq auteurs); jedoch eine lange Dauer war Richelieus Dichterverein nicht beſchieden. Dieſe Thätigkeit konnte vor allem Corneille nicht behagen: er zog ſich nach Rouen zurück und wandte ſich dem ernſteren Drama zu. Ganz hat er jedoch das Luſtſpiel nicht aufgegeben: er ſchrieb noch „Die komiſche Täuſchung“ (L'Illusion comique, 1636), ein phantaſtiſches Werk, das vielleicht gerade deshalb begeiſtert aufgenommen wurde.

Der Zauberer Alkandre zeigt durch ſeine Kunſt dem Bürger Primadant, wie deſſen verſchollener Sohn Clindor in eine gefährliche Entführungsgeſchichte verwickelt wird und an einem fremden Hofe Zuflucht ſucht, wo ihn die Eiferſucht des Fürſten töten läßt. Nach dieſem tragiſchen Schluß erblickt Primadant ſeinen Sohn auf einmal mit anderen Perſonen um einen Tiſch, im Begriffe, Geld zu zählen; alle von ihm geſchauten Vorgänge waren Szenen eines Schauſpiels geweſen, denn Clindor war Komödiant geworden und teilte jetzt mit ſeinen Kameraden die Tageseinnahme.

Die Fortſchritte, die das Luſtſpiel in den Werken Corneilles macht, waren größere Zeitgemäßheit der Sprache und der geſchilderten Sitten, größere Anſtändigkeit im Vergleich zu den früheren Komödien. Corneille ſagt: „Die Komödie iſt nur ein Bild unſerer Handlungen und Reden, und die Vollkommenheit der Bilder beſteht in der Ähnlichkeit.“ Seine Perſonen ſollen wie feingebildete Leute (en honnêtes gens) reden. Die Erfindung iſt dürftig, die Charakteriſtik farblos. Erſt der „Lügner“ (Le Menteur, 1643) war ein „Charakterluſtſpiel“. Hier handelte es ſich weniger um ein verwickeltes Liebesſpiel zwiſchen „anſtändigen Leuten“, als um die Ableitung der ſzeniſchen Vorgänge aus dem Charakter des Titelhelden. Aber das Stück iſt eine Bearbeitung der „Verdächtigen Wahrheit“ (La Verdad sospechosa, 1634) des Spaniers Juan d'Alarcon nach den Regeln und Sitten der franzöſiſchen Bühne. Corneille erſetzte die ſpaniſchen Namen der Vorlage durch franzöſiſche Theaternamen, veränderte hier und da die Motivierung, kürzte und ließ weg, was ſich in den Rahmen der Zeit- und Ortseinheit nicht fügte. So iſt die Führung der Handlung nicht beſſer, aber die Charakterzeichnung feiner, die Sprache gefeilter und ſorgfältiger als im ſpaniſchen Urbild. Freilich deſſen friſche Urſprünglichkeit iſt verloren gegangen. Der Verſuch, nach einer ſpaniſchen Komödie von Lope de Vega das Stück als „Fortſetzung des Lügners“ (Suite du Menteur, 1644) weiterzuführen, mißglückte.

Noch einmal erſcheint dann Corneille als Luſtſpieldichter mit dem „Don Sancho“ (1650). Er nennt das Stück eine „heroiſche Komödie“, ein Ausdruck, der eine Art Erſatz für das ungebräuchlich gewordene Wort Tragikomödie war.

„Don Sancho“ iſt ein Wiedererkennungsſtück mit glücklichem Ausgang. Der Held iſt ein Unbekannter, „der Gentleman genug iſt, um von zwei Königinnen geliebt zu werden“. Die Ungleichheit des Standes hindert ſie daran, ihm all das Gute zu erweiſen, das ſie möchten, bis ein Biedermann aus den Wolken fällt und das Geheimnis der Geburt enthüllt, wodurch Don Sancho Gatte der einen, Bruder der anderen Königin wird. Dies Luſtſpiel mit ſeiner rührenden Handlung, ſeinem Widerſtreit zwiſchen Standesehre und Liebe, Tugendadel und Geburtsvorurteil iſt faſt ſchon ein bürgerliches Schauſpiel im Sinne des 18. Jahrhunderts.

Corneille war doch vor allem berufen, der „Vater der franzöſiſchen Tragödie“ zu werden. Sein erſtes Trauerſpiel: „Médée“ (1635), war ein Abklatſch von Senecas gleichnamigem Schulſtück, dann aber behandelte der Dichter einen ernſteren Stoff, wo ihn keine klaſſiſche Überlieferung band, und ſchuf aus der Fülle des eigenen Herzens und heraus aus der Gefühlswelt ſeiner Zeitgenoſſen jenes Werk, das ihn mit einem Schlage auf die Höhe der Meiſterſchaft brachte. Die Annahme, daß ein Freund Corneille auf die ſpaniſche Bühne aufmerkſam gemacht habe, ſcheint kaum nötig, denn die ſpaniſchen Dichter wurden damals in Frankreich viel geleſen, und man hatte ſchon gelernt, aus ihrem Reichtum der eigenen Armut an Erfindung aufzuhelfen. Die Tragikomödie „Cid“ (1636) iſt hervorgegangen aus den „Jugendthaten des Cid“ (Mocedades del Cid) von Guillen de Caſtro (1559—1621). Die Herkunft des Vorwurfes, der glückliche Ausgang der Handlung, die Abſicht, ſich der Kritik gegenüber eine gewiſſe Freiheit zu bewahren, hat Corneille beſtimmt, das Stück zunächſt „Tragikomödie“ zu nennen, obwohl er darin die Regel der vierundzwanzig Stunden ſtreng beobachtete.

Don Rodrigo, als Beſieger der Mauren ſpäter Cid (der Herr) genannt, liebt Chimene, die Tochter des Grafen Don Gormas; die Väter ſelbſt beabſichtigen, die beiden jungen Leute miteinander zu vermählen. Als aber für den Thronfolger ein Erzieher gewählt werden ſoll, iſt Don Gormas der Nebenbuhler von Rodrigos Vater Don Diego. König Ferdinand zieht dem blühenden Mannesalter des Don Gormas den greiſen Diego vor, Gormas reißt der Zorn zu einer thätlichen Verunglimpfung des alten Helden hin. Don Diego iſt zu ſchwach, um den Kränker ſeiner Ehre beſtrafen zu können, aber Ehre und Kindespflicht überwinden im Herzen des Sohnes die Liebe: er tötet den Grafen. Dadurch vergeht er ſich gegen den König, das Vaterland und Chimene. Dieſe weiß, daß ihr Geliebter nicht anders handeln konnte; ſie bewundert und liebt ihn, aber es iſt ihre Pflicht, ſeine Beſtrafung beim Könige durchzuſetzen. Rodrigo verſenkt das Bewußtſein, Chimene verloren zu haben, in thatenloſen Schmerz. Da ermahnt ihn ſein Vater, ſich durch mannhafte That über ſeinen Liebeskummer zu erheben, das Vaterland vor den Mauren zu retten und ſich dadurch den König zu verpflichten. Rodrigo wird nach ſchnellem Sieg über die Feinde als Held gefeiert, aber zwiſchen den Liebenden ſteht der Schatten des Gormas. Chimene weiſt, als Rodrigo ihr ſein Leben darbietet, dies Opfer zurück, der König aber ordnet einen Zweikampf an zwiſchen Rodrigo und Sancho, der mit Chimenens Billigung ihre Sache verficht. Der Cid ſiegt, aber Chimene macht man glauben, er ſei gefallen: da verrät ſie ihre innerſten Gefühle, und der König befiehlt ihr, dem Sieger die Ehe zu geloben. Um ihr Widerſtreben gegen ſein Gebot zu überwinden, bewilligt ihr der König eine Friſt, in der Rodrigo durch neue Heldenthaten ihrer würdiger werden ſoll. „Laß die Zeit für dich wirken", ſagt er zu Rodrigo, „deine Tapferkeit und deinen König!"

Der „Cid" war das erſte Werk der tragiſchen Bühne Frankreichs, durch das ein voller Strom warmen Lebens flutete. Denn nicht erſtorbene Anſchauungen oder mittelalterliche Vorurteile erzeugen den Widerſtreit zwiſchen Leidenſchaft, natürlicher Pflicht und dem harten Ehrengeſetz, der die Handlung bewegt, ſondern Ideen, die auf das vornehme Leben noch mit zwingender Macht wirkten: jeder fühlte ſelbſt die tragiſche Notwendigkeit, die den Helden zwang, ſein Teuerſtes der Ehre ſeines Namens zu opfern. In dieſer lebenswahren tragiſchen Handlung bewegten ſich aus dem Geiſte ihrer Zeit geborene Charaktere: vor allem war Chimene eine neue und eigenartige Schöpfung, aus der zurückhaltenden und in ihr Schickſal ergebenen Geſtalt des Spaniers war ein leidenſchaftlich und zärtlich liebendes Mädchen geworden, das, zugleich ſtolz und ſich ſeiner Würde und Standespflicht bewußt, ſelbſtändig denkt und handelt. Im übrigen freilich ſtand Corneille in Schuld bei Guillen de Caſtro: für das Lebensvolle des Vorwurfs, für die einzelnen Motive und öfter ſelbſt für den poetiſchen Ausdruck. Er hat einzelne Geſtalten und Auftritte der urſprünglichen Handlung fallen laſſen, aber im weſentlichen blieb nach Entfernung der entbehrlichen Zwiſchenglieder der Aufbau unverändert. Dem franzöſiſchen Dichter kam es vor allem darauf an, ein regelmäßiges Stück zu ſchreiben, wo die Ortseinheit wenigſtens annähernd, die Regel der vierundzwanzig Stunden genau gewahrt blieb. Dies hatte zur Folge, daß er die einzelnen Begebenheiten über die Grenze äußerer Unwahrſcheinlichkeit hinaus zuſammendrängte, denn von einem Nachmittag zum andern beleidigt Don Gormas den Alten, rächt Rodrigo ſeinen Vater, fordert Chimene Sühne, beſiegt der Cid die Mauren, überwindet er ſeinen Gegner im Gottesurteil und zwingt der König Chimene, dem Cid ihre Hand zu verheißen.

Zu einer von keinem Zeitgenoſſen und Vorgänger erreichten Höhe erhob aber Corneille ſein Drama durch die Vorzüge ſeines poetiſchen Stils. Die Kraft, der Schwung, der Wohllaut ſeiner Verſe mußten hinreißend wirken. Selbſt der für unſer Empfinden zu taktmäßige Fortſchritt der Rede, die zahlreichen Wort- und Gedankenantitheſen, die zuweilen auftauchende, dem ſpaniſchen Original verwandte preziöſe Geſuchtheit des bildlichen Ausdrucks, alles das erhöhte nur nach dem Urteil der Zeitgenoſſen den poetiſchen Glanz des Werkes. Aber die Nebenbuhler Corneilles, die gelehrten Kenner und Richelieu konnten den „Cid" nicht durchaus billigen. Der Beleidiger Don Diegos weiſt in einer Szene des Stückes jeden Vergleich zurück, denn

Die Folge hat gewöhnlich ein Vergleich,
Daß er die Ehre zweien raubt ſtatt einem.

Übertragung des umſtehenden Textes.[1]

[. . . .] quoy que pour (se bien ressentir de) *venger* la mort de son Pere, elle deust faire plus que Rodrigue n'auoit fait pour venger l'affront du sien, puisque (l'honneur de) son sexe exigeoit d'elle vne seuerité plus grande, et qu'il n'y auoit que la mort de Rodrigue qui peust expier celle du Conte, poursuit laschement cette mort, craint (d'obtenir sa condamnation) *d'en obtenir l'arrest,* et (se souuient trop qu'elle est amante c'est-a-dire n'a pas asses de soin de son honeur) *le soin qu'elle deuoit auoir de son honneur cede entierement au souuenir qu'elle a de son amour.* Si maintenant on nous allegue pour sa deffence que cette passion de Chimene, que nous trouuons mal conduitte, a esté le principal agreement de la Piece, et (la chose) *ce* qui luy a excité le plus d'applaudissemens, nous respondrons que ce n'est pas (qu'elle soit bonne, considerée comme partie integrante [essentielle] du sujèt, et employée dans un Poeme dramatique mais seulement que considerée [que regardée] comme une passion separée et independante de toute autre chose [ces agitations de ses mouuemens sont...], elle est pleine de tendresses non affectées [naiues et sentimens] et capables d'esmouuoir par la beauté de son [leur] expression) *pour ce qu'elle est bonne, mais pour ce qu'elle est heureusement imitée et que ses puissans mouuemens joints a ses viues et naïues expressions sont bien capables de faire estimer ce qu'en effect seroit estimable si c'estoit vne piece separée, independante de ce Poeme (Drame) et qui ne fust point vne partie d'vn tout que ne la peut souffrir.*[2] *Et enfin nous disons qu'elle a assés d'esclat et de charmes pour auoir fait oublier les regles a ceux qui ne les scauent gueres bien ou a qui elles ne sont gueres presentes.*

En suitte de cet Examen l'Observateur (vient a faire) *fait* l'Anatomie du Poème, (et a en parcourir le détail,) pour en monstrer [. . . .]

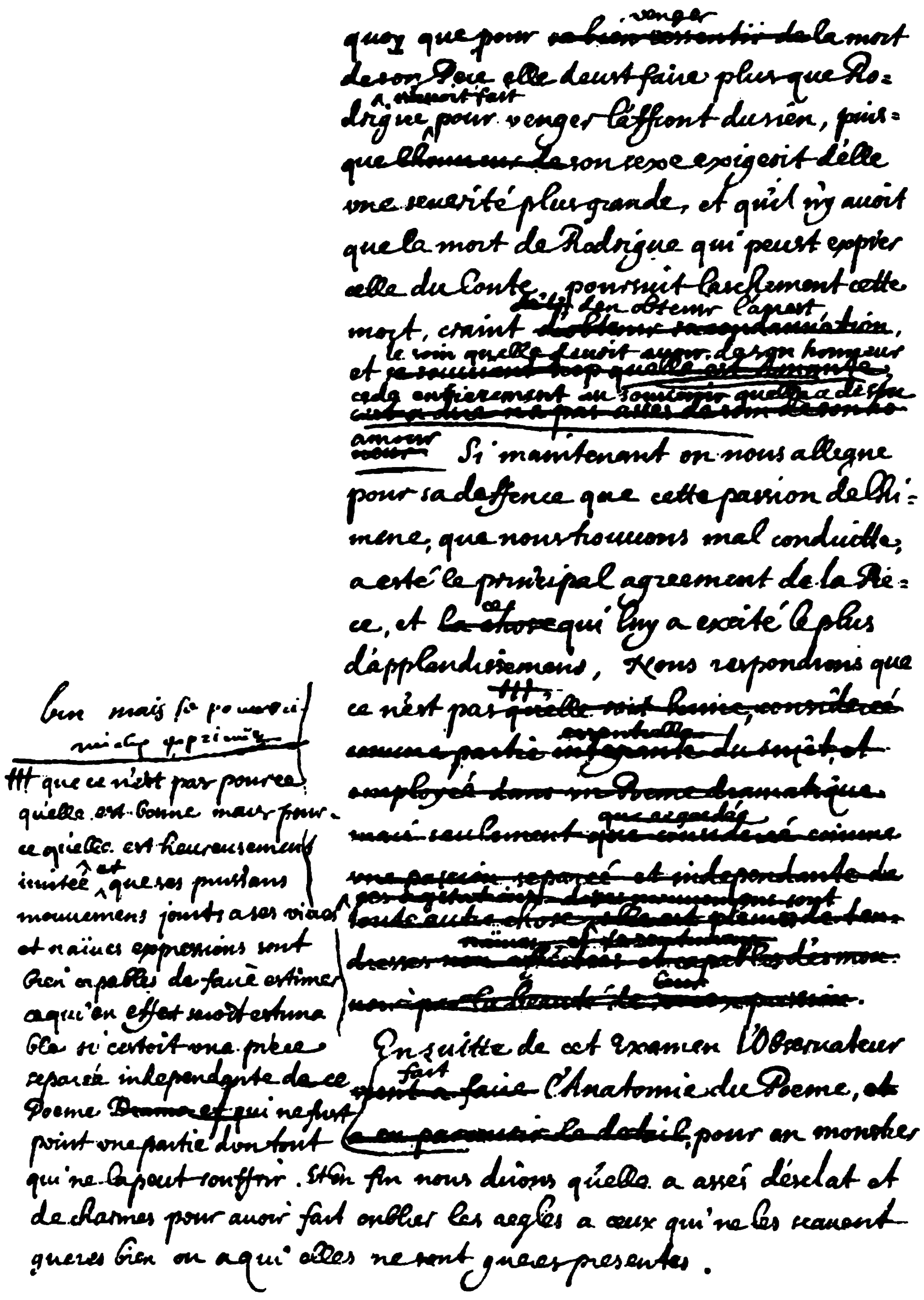
[. . . .] freilich, um den Tod ihres Vaters (recht ſchmerzlich zu empfinden) zu rächen, müßte ſie mehr thun, als Rodrigo gethan hätte, um die Beſchimpfung ſeines Vaters zu rächen, denn (die Ehre ihres Geſchlechtes) ihr Geſchlecht würde von ihr eine größere Strenge verlangen, und nur der Tod Rodrigos könnte den des Grafen ſühnen; aber ſie betreibt ſeinen Tod nachläſſig, fürchtet, (ſeine Verdammung zu erlangen) ſeine Verurteilung zu erlangen, und (erinnert ſich zu ſehr daran, daß ſie liebt, d. h. ſie ſorgt ſich nicht genug um ihre Ehre) die Sorge, die ſie für ihre Ehre haben müßte, weicht völlig zurück hinter der Erinnerung, die ſie an ihre Liebe hegt. Wenn man uns jetzt zu ihrer Verteidigung vorhält, daß dieſe Leidenſchaft Chimenens, die wir für ein ſchlechtes Benehmen halten, der Hauptreiz des Stückes geweſen iſt, und (der Gegenſtand) das, was ihm am meiſten Beifall verſchafft hat, ſo werden wir antworten, daß (ſie nicht gut ſei als untrennbarer [weſentlicher] Teil des Gegenſtandes und in ihrer Verwendung in einem dramatiſchen Gedichte, ſondern nur betrachtet [angeſehen] als eine für ſich beſtehende und von jeder anderen Sache unabhängige Leidenſchaft. [Die Erregungen dieſer Bewegungen ſind...]. Sie iſt voll gut nachgeahmter [natürlicher] Zärtlichkeiten und Gefühle, die durch die Schönheit ihres Ausdruckes zu rühren fähig ſind) dies nicht der Fall iſt, weil ſie gut iſt, ſondern weil ſie trefflich nachgeahmt iſt, und weil ihre mächtigen Regungen in Verbindung mit lebhaften und natürlichen Ausdrücken wohl fähig ſind, das ſchätzen zu machen, was in der That ſchätzenswert wäre, wenn es ein Stück für ſich, von dieſem Gedicht unabhängig wäre, und wenn es nicht ein Teil eines Ganzen wäre, das ſie nicht ertragen kann. Und endlich werden wir ſagen, daß ſie Glanz genug beſitzt und Reiz, um die Regeln in Vergeſſenheit zu bringen bei denen, die ſie nicht genau kennen, oder bei denen, die ſie überhaupt nicht gegenwärtig haben.

Nach dieſer Prüfung zergliedert der Beobachter das Gedicht (geht der Beobachter daran, das Gedicht zu zergliedern) (und es im einzelnen durchzunehmen), um zu zeigen [. . . .]

---

[1] Runde Klammern = Geſtrichenes; Kurſivdruck = Erſatz des Geſtrichenen.

[2] Hierzu die Randbemerkung Richelieus: bon mais se pourrait mieulx exprimer (gut, ließe ſich aber beſſer ausdrücken).



quoy que pour ~~sa bien consentir de~~ venger la mort
de son Pere elle deust faire plus que Ro=
drigue n'avoit fait pour venger l'affront du sien, puis=
que ~~l'honneur de~~ son sexe exigeoit d'elle
une severité plus grande, et qu'il n'y avoit
que la mort de Rodrigue qui peust expier
celle du Comte, poursuit laschement cette
mort, craint ~~d'obtenir sa condamnation~~ [illegible] d'en obtenir l'arrest,
et ~~se souvient trop qu'elle est amante~~ le soin qu'elle devoit avoir de son honneur
cede entierement au souvenir qu'elle a de son
~~[illegible]~~
amour ~~cœur~~ Si maintenant on nous allegue
pour sa deffence que cette passion de Chi=
mene, que nous trouvons mal conduitte,
a esté le principal agreement de la Pie=
ce, et ~~la chose~~ ce qui luy a excité le plus
d'applaudissemens, Nous respondons que
ce n'est pas ttt ~~qu'elle soit bonne, considerée~~
~~comme partie~~ ~~integrante~~ ~~essentielle~~ ~~du sujet, et~~
~~employée dans un Poeme dramatique~~
~~mais seulement que~~ ~~considerée~~ ~~que regardée~~ ~~comme~~
~~une passion separée et independante de~~
~~[illegible]~~
~~toute autre chose [illegible]~~
~~[illegible] d'amour~~
~~[illegible] passion~~.

En suitte de cet examen l'Observateur
~~vient a faire~~ fait l'Anatomie du Poeme, ~~et~~
~~[illegible] le detail~~, pour en monstrer

bon mais se pourroit
mieux exprimer

ttt que ce n'est pas pource
qu'elle est bonne mais pour=
ce qu'elle est heureusement
imitée et que ses puissans
mouvemens joints a ses vives
et naïves expressions sont
bien capables de faire estimer
a qui en effet n'est estima
ble si c'estoit une piece
separée independante de ce
Poeme ~~Drame et~~ qui ne fust
point une partie dont tout
qu'il ne la peut souffrir. Et en fin nous dirons qu'elle a assez d'esclat et
de charmes pour avoir fait oublier les regles a ceux qui ne les scavent
gueres bien ou a qui elles ne sont guere presentes.

Eine Seite aus dem „Urteil der französischen Akademie über die Tragikomödie Cid“ (Sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid) mit einer Randbemerkung Richelieus.

Nach der Originalhandschrift (1637), in der Nationalbibliothek zu Paris.

War dies eine dem Kardinal anſtößige Empfehlung des Zweikampfes? Erſt kürzlich waren die alten ſcharfen Verbote und Strafandrohungen wegen des Duells erneuert worden. Selbſt wenn die eine Stelle entfernt wurde, blieb der „Cid“ doch eine Verherrlichung blutig ausgefochtener Ehrenhändel. Ausſchlaggebender aber war noch der Umſtand, daß Richelieu die kritiſchen Bedenken gegen das Stück teilte, die die Köpfe der Kenner beſchwerten. Die öffentliche Meinung mußte darüber aufgeklärt werden, was am „Cid“ ſchön zu finden ſei, und inwiefern er gegen die Regeln ſündige. Unter der Flut von Schriften, die der Streit um den „Cid“ an den Tag brachte, wurden Scudérys „Betrachtungen“ (Observations sur le Cid, 1637) die äußere Veranlaſſung, daß man die Entſcheidung der „erlauchten Akademie“ anrief: es entſtand in deren Namen 1638 eine Schrift Chapelains, die im Konzept Richelieu vorgelegen hatte und von ihm mit Randbemerkungen verſehen worden war (ſ. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus dem ‚Urteil der franzöſiſchen Akademie über die Tragikomödie Cid‘“). Litterargeſchichtlich wichtig iſt in dieſem „Urteil“ die Entſcheidung in der Grundfrage der Regeln. Die Akademie ſtimmte Scudéry bei, der das Stück Corneilles als Tragikomödie nicht gelten laſſen wollte, weil es der ſpannenden Verwickelung entbehre; als Tragödie betrachtet, verletze dagegen die Handlung des „Cid“ das Geſetz der Wahrſcheinlichkeit und die Moral, weil Chimene dem Manne, der ihren Vater erſchlug, am Tage darauf die Ehe gelobe und zu viele Begebenheiten in die Friſt von vierundzwanzig Stunden eingeſchloſſen ſeien. Darum ſei der „Cid“ auch als Tragödie verfehlt, eben der Regeln wegen, deren Beobachtung in dieſer Dichtungsart nicht zu umgehen ſei. So wurden Zeit- und Ortseinheit Geſetze, und Corneille hat ſich hinfort in Lehre und Übung als ihren eifrigen Befolger und Ausleger bewieſen. Unter der entſcheidenden Mitwirkung des großen Staatsmannes und des großen Dichters ſiegten Vernunft (raison) und Wahrſcheinlichkeit (vraisemblance) auf der Bühne. Die Dichter Frankreichs konnten ſich fortan in der Beſchränkung als Meiſter zeigen.

Die äſthetiſche Geſetzgebung hatte die Wirkung, daß der ſchaffende Künſtler ſein Augenmerk auf eine ſtraffe Zuſammenfaſſung der Handlung in enge örtliche und zeitliche Grenzen richten mußte, daß er auf grobe Bühnenwirkungen, Mordthaten, Zweikämpfe, Tobſuchtsausbrüche oder Sterbeſzenen verzichtete. Dagegen wurde es ſeine Aufgabe, innerhalb einer fein ausgearbeiteten einfachen Handlung durch den Reiz einer harmoniſch abgerundeten und gleichmäßigen Formgebung zu wirken. Die Vereinfachung der äußeren Handlung, ihre Beſchränkung auf das Notwendige, wurde jetzt zur Regel. Erſatz dafür bot die Vertiefung und Verfeinerung der inneren Handlung, der pſychologiſchen Motivierung und Charakterentwickelung. Die handlungsreichen „romantiſchen“ Stücke verſchwanden allmählich von der tragiſchen Bühne, leichter fügten ſich die einfacheren antiken Stoffe den Regeln.

Corneille ſelbſt entlehnte jetzt ſeine Vorwürfe ausnahmslos der alten Geſchichte, bis an die Zeit der Völkerwanderung gerechnet, auch bildeten nur einfache Begebenheiten den Inhalt ſeiner nächſtfolgenden Tragödien. In den Jahren 1636—43 entſtanden „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“, die erſte Erneuerung der „chriſtlichen Tragödie“. Im Hôtel de Rambouillet hatte man dem Dichter abgeraten, das Stück auf die Bühne zu bringen. Corneille wagte es doch, und der Erfolg ſeiner Dichtung belohnte ſein Vertrauen. Den Abſchluß der glänzendſten Epoche von Corneilles dichteriſchem Schaffen bildete der „Tod des Pompejus“ (La Mort de Pompée, 1643).

Corneille hatte zuerſt an einem verhältnismäßig modernen Vorwurf mit unvergleichlichem Erfolge den Kampf zwiſchen Pflicht und Leidenſchaft dargeſtellt; freilich nicht ganz ſo, daß der von der moraliſchen Pflicht beherrſchte Wille über den leidenſchaftlichen Trieb den Sieg davontrug, aber „ganz Paris hatte Chimene mit den Augen Rodrigos betrachtet“. In den Tragödien, die auf den „Cid“ folgen, läßt der Dichter dagegen nachdrücklicher die Pflicht oder wenigſtens den menſchlichen Willen über Neigung und Leidenſchaft den Sieg gewinnen.

Corneille wurde durch die Poetik auf das Altertum verwieſen. Seine juriſtiſche Bildung, eigene Neigung und die ganze Richtung ſeiner Zeit ließen ihn die Römer den Griechen vorziehen. Schien doch das Römertum und die politiſche Geſchichte Roms wie geſchaffen für die dichteriſchen Ideale, die ihn drängten, in ſeinen Tragödien Menſchen aus einem Stück und von unbezwinglicher Willenskraft darzuſtellen. Freilich gab er ſeine Römer nicht wie Fräulein von Scudéry, die Cato als galanten Helden, Brutus als Salonlöwen ſchilderte; ſeine Geſtalten gleichen mehr dem Römer, wie ihn Balzac in ſeinen Abhandlungen zeichnete: „Er kennt weder Natur noch Verwandtſchaft noch Neigung, wenn es ſich um das Intereſſe des Vaterlandes handelt. Man kann ihn nicht beſiegen, man kann ihn nicht gewinnen. Er iſt der Eitelkeit, der Furcht und der Habſucht unzugänglich. Er ſtürzt die Tyrannei lieber, als daß er die Herrſchaft mit ihr teilt. Er hat ein beſtimmtes Gepräge von Größe, das die heldenhafte Tugend auf das Angeſicht des Menſchen drückt.“ Dieſe Vorſtellung von idealiſcher Größe und Kraft verwirklichte ſich in Corneilles Tragödien, und darum hielten auch die Zeitgenoſſen die Gemälde Corneilles für geſchichtlich treu. Zu den Römerdramen des Dichters gehören „Horace“. „Cinna“, „Der Tod des Pompejus“, „Nicomède“ (1651), „Sertorius“ (1662), „Sophonisbe“ (1663), „Othon“ (1664), „Tite et Bérénice“ (1670) und auch „Polyeucte“. Von den Gedanken über Königtum und höchſte Gewalt, die durch Richelieu emporgekommen waren, lebhaft ergriffen, benutzte Corneille die Vorwürfe aus der römiſchen Geſchichte, um dieſe Ideen mit den politiſchen Anſchauungen, die nach ſeiner Anſicht die Römer hegten, in ſeinen dramatiſchen Schöpfungen zu verſchmelzen.

Den Gegenſtand des erſten Römerdramas, des „Horace“ (1640), bildet die bekannte Geſchichte der Horatier und Curiatier nach Livius.

Als der junge Horatius nach der Beſiegung der drei Curiatier von Albalonga allein von den drei Söhnen des alten Horatius heimkehrt, tötet er ſeine Schweſter Camilla, weil ſie in ihrem Schmerze über den Tod ihres Verlobten, eines der Curiatier, ihm und Rom flucht. Der alte Horatius aber begründet ſeines Sohnes Anſpruch auf Freiſprechung von der Schuld durch das Motiv des Verbrechens, die Vaterlandsliebe, und durch die Dankbarkeit, die der Staat dem Übelthäter ſchuldet. Der König Tullius gebietet dem jungen Horatius zu leben und dem Staate zu dienen; denn ſeine Tugend ſtelle ſeinen Ruhm über die Unthat, die ſein edler Eifer hervorgerufen habe. So iſt der Widerſtreit der Pflichten zwiſchen Familie und Staat das tragiſche Motiv der Handlung. Die Auflöſung erfolgt dadurch, daß dem Staate vor den Anſprüchen der Familie und den zärtlichen Verpflichtungen der Liebe das höhere Recht bleibt. Der hinreißende Schwung der Sprache hebt über die Härten und Mängel der Handlung hinweg. Der fünfte Akt, eigentlich nur ein Plaidoyer, iſt ein Kunſtwerk rhetoriſcher und dialektiſcher Poeſie.

Der Stoff des „Cinna“ (1640) ſtammt aus einer Abhandlung Senecas „Über die Milde“ (De clementia, Kap. 9).

Kaiſer Auguſtus verzeiht dem von ſeiner rachſüchtigen Geliebten Ämilia zu einer Verſchwörung wider das Leben des Kaiſers aufgeſtachelten Pompejaner Cinna, nachdem der Anſchlag entdeckt worden iſt; gerührt erkennen Cinna und Ämilia an, daß die Gnade des Himmels Auguſtus zum Herrſcher Roms beſtimmt hat, und daß ſie dem Wohle des Vaterlandes das Gelüſt perſönlicher Rache opfern müſſen.

Im „Polyeucte“ (1643) hat Corneille eine aus der griechiſchen Urſchrift des Simeon Metaphraſtes ſtammende Märtyrergeſchichte behandelt.

Paulina hat, dem Drängen ihres Vaters Felix, des Statthalters der Provinz Armenien, nachgebend, auf den römiſchen Ritter Severus, den ſie liebte, verzichtet und Polyeukt, das Haupt des armeniſchen Adels, geheiratet. Als Severus ſich im Kriege gegen die Perſer ausgezeichnet hat und der Liebling des

Kaiſers Decius geworden iſt, läßt er ſich unter einem Vorwand nach Armenien ſenden, wo er Paulina noch unvermählt zu finden hofft. Felix bedauert jetzt, daß ſeine Tochter ihm gehorſam war, und Severus und Paulina ſehen ſich wieder, aber beide ſind zu edel und zu tugendhaft, um ſich ihrer Leidenſchaft hinzugeben. Polyeukt iſt Chriſt geworden und hat, da er dies offen bekennt, ſein Leben verwirkt. Felix, ſein Schwiegervater, hält ſich wegen der Anweſenheit des kaiſerlichen Günſtlings Severus für verpflichtet, die Geſetze des Kaiſers auszuführen und Polyeukt mit dem Tode zu beſtrafen. Polyeukt weiß von Severus' und Paulinas Liebe; er glaubt, durch ſeinen Tod Paulina freizugeben. Ihr hoher Sinn verſchmäht es aber, aus einem ſolchen Opfer Vorteil zu ziehen: ſie bleibt ihrer Pflicht, der Pflicht einer edlen Seele, treu; als ihr Gatte geſtorben iſt, bekennt ſie ſich offen als Chriſtin und fordert ihren Vater auf, auch ſie einem „glücklichen Tode“ zu überliefern. Severus, von der Unſchuld der Chriſten überzeugt, verabſcheut die unnatürliche Grauſamkeit des Statthalters und droht ihm mit ſeiner Rache. Aber Felix, von einer „heimlichen Lockung“ bezwungen, wird ebenfalls Chriſt und gibt ſeine Würde in die Hände Severus' zurück.

Die Schwächen des Stückes, der demonſtrative chriſtliche Eifer Polyeukts und die plötzliche, durch einen „coup de grace“ erfolgte Bekehrung ſeines Schwiegervaters, hatten für die Zeitgenoſſen viel Erbauliches; die edle Paulina aber und der vornehme und humane Severus ſind auch für uns anziehende Geſtalten. Weniger Glück hatte Corneille, als er ſich in „Théodore“ (1645) noch einmal auf dieſem Gebiete verſuchte.

Nach „Polyeukt“ verdienen noch drei Werke des Dichters beſondere Beachtung: „Der Tod des Pompejus“ (La Mort de Pompée, 1643), „Rodogune“ (1645) und „Nicomède“.

Außer dem Intereſſe, das im „Pompejus“ der Tod des römiſchen Feldherrn und die Beſtrafung ſeines Mörders Ptolemäus in Anſpruch nimmt, handelt es ſich um die Vereitelung eines Anſchlags, den Ptolemäus auf Cäſars Leben macht. Eine unglückliche Zuthat bildet die Galanterie: Cäſar verſichert, bei Pharſalus nur um der Kleopatra willen geſiegt zu haben. Im „Pompejus“ zeigt ſich Corneille von ſeinem Lieblingsdichter Lucanus („Pharsalia“) ſtark abhängig.

In „Rodogune“ iſt ein ehrgeiziges Weib, Kleopatra, die Gemahlin des Seleukiden Antiochus, die Heldin.

Sie hat ihren Gatten aus Eiferſucht auf Rodogune ermordet, ihren Sohn aus Furcht, daß er den Vater rächen werde. In dem Stücke herrſcht nicht der Heldenmut der Pflicht, ſondern das „zum Heroismus der Kraft entwickelte Laſter“. Hier ſchon folgt Corneille ſeiner Neigung, ſich erfinderiſch zu zeigen, mehr, als der enge Rahmen der regelmäßigen Tragödie es geſtattete, einer Neigung, die im „Heraclius“ (1647) eine ſo verwickelte Handlung hervorbrachte, daß ſie, wie Corneille ſelbſt ſagt, „eine wunderbare Aufmerkſamkeit erheiſcht“.

Anziehender und in gewiſſem Sinne ſehr zeitgemäß war „Nicomède“. Das Hauptziel des Autors war, „die äußere Politik der Römer zu ſchildern“. „Nikomedes“ ſteht unter den Trauerſpielen Corneilles einzig da.

Das Stück, ungeachtet ſeines verſöhnenden Abſchluſſes Tragödie genannt, ſpielt im Palaſt des Königs Pruſias von Bithynien. Der Feldherr Nikomedes, rings von Gefahren umgeben, blickt ſtolz und kalt und mit ironiſcher Verachtung auf ſeine Gegner herab. Da das Stück mitten in der Fronde erſchien, ſuchte man darin Beziehungen auf beſtimmte Vorgänge der Zeit und dachte bei Nikomedes an Condé, den berühmten Feldherrn. Nikomedes wird vom Könige verhaftet, aber das Volk empört ſich, und Nikomedes' Bruder Attalus rettet den Gefangenen. So hatte Condé die Fronde beſiegt, aber Stolz und Anmaßung hatten ihn dem Hofe unbequem gemacht, Mazarin und die Königin Anna ließen ihn 1650 nebſt ſeinem Bruder Conti gefangen nach Vincennes bringen: der Hof verband ſich mit der Fronde. Wie indeſſen Nikomedes die Sympathie des Volkes den Sieg verſchaffte, ſo mußten auch die Prinzen infolge drohender Unruhen bald wieder freigegeben werden.

Die wichtigſte Periode in der Laufbahn des Dichters war jetzt abgeſchloſſen, als er nach dem Mißerfolg ſeines „Pertharite“ (1652), wie er glaubte, auf immer, von der Bühne Abſchied nahm. Es war der Zeitpunkt, an dem die von Corneille vertretenen politiſchen Ideen ſiegten. Der Anſturm eines ſelbſtſüchtigen Adels und des Parlaments war abgeſchlagen worden, die

Monarchie blieb ſiegreich, und ihre herrſchende Stellung kam bald in der Geſellſchaft zum Ausdruck. Ein neues Geſchlecht erhob ſich, der Geſchmack, die Zeitideale wurden andere. Corneille lebte zurückgezogen in Rouen und beſchäftigte ſich damit, die „Nachfolge Chriſti“ des Thomas a Kempis in franzöſiſche Verſe zu bringen. Als aber Molière (1658) mit ſeiner Wandertruppe in Rouen ſpielte, regte ſich in Corneille wieder die Luſt an weltlicher Dichtung, er huldigte der jungen und ſchönen Schauſpielerin Du Parc in zärtlichen Verſen „an Iris“ und ließ ſich durch eine reichliche Spende des Oberintendanten Fouquet beſtimmen, die „Geſchichte des Königs Ödipus“ dramatiſch zu behandeln (Oedipe, 1659). Mit Sophokles zu wetteifern, war nicht Corneilles Abſicht, er zog es vor, Seneca zu folgen. Das Stück gefiel und erwarb dem Dichter den Beifall des Königs. Er ſchrieb nun Gelegenheitsdichtungen für den Hof, wie „Das goldene Vlies“ (La Toison d'Or, 1660) zur Vermählung Ludwigs XIV. mit Maria Thereſia von Öſterreich, und war wieder eifrig für die Bühne thätig. Seine Werke veröffentlichte er 1660 mit kritiſchen Beſprechungen der einzelnen Stücke und begleitet von drei Abhandlungen über die dramatiſche Kunſt.

Im Vordergrund ſteht bei ihm die Abſicht, die Übereinſtimmung ſeiner Schöpfungen mit den Forderungen der Kunſtlehre nachzuweiſen. Corneille läßt Ariſtoteles als den einzigen Lehrer gelten. Regeln muß es geben, da es eine Kunſt gibt. Daß man die drei Einheiten zu beobachten hat, verſteht ſich von ſelbſt; aber es verſteht ſich nicht von ſelbſt, was Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit iſt. Im einzelnen darf man modernen Anforderungen gerecht werden und ſich Erweiterungen erlauben. Über den Zweck des dramatiſchen Gedichtes ſtimmt der Dichter in der Hauptſache mit Ariſtoteles überein: „Der einzige Zweck der dramatiſchen Kunſt iſt das Vergnügen.“ Aber er wäre nicht der Sohn ſeiner Zeit geweſen, wenn er nicht auch an den unmittelbaren Nutzen der Poeſie gedacht hätte. Und endlich die berufene „Reinigung“ der Leidenſchaften durch Mitleid und Furcht! Corneille legt den bekannten Ariſtoteliſchen Satz dahin aus, daß die Tragödie von den im Stück geſchilderten Leidenſchaften reinigen ſolle. Er iſt jedoch damit nicht ganz zufrieden. Wie könnten Rodrigo und Chimene Abſcheu vor der Liebe einflößen, wie könnte Rodogune etwas anderes als Furcht erregen? Es bietet ſich hier der Ausweg, daß die Tragödie durch Mitleid oder Schrecken (Furcht) die Reinigung der Leidenſchaften bewirken ſolle. Am eingehendſten beſchäftigt ſich Corneille mit der Auslegung der Einheitsregel. Die Einheit der Handlung wird ihm zur Einheit der Gefahr (péril), in die eine beſtimmte Verwickelung den Helden des Stückes bringt. Die Regel der Szenenverbindung hängt damit zuſammen. Sie iſt etwa ſeit 1648 in Geltung und beſteht darin, daß die Bühne während eines Aktes nicht leer werden darf, ſondern daß jede Szene mit der vorhergehenden zu verbinden iſt. Die Einheit der Zeit iſt die Regel der vierundzwanzig Stunden. Für die Einheit des Ortes werden gewiſſe Freiheiten beanſprucht. Der Schauplatz der Handlung wird ſeit Corneille jenes Vorzimmer, in dem ſich allerlei Perſonen leicht treffen können, ſo im „Polyeuktus“, wo ein gemeinſamer Vorſaal zwei Nachbarhäuſer miteinander verbindet.

Kein Stück Corneilles nach 1661, von „Sertorius“ (1662) bis auf „Pulchérie“ (1672) und „Suréna“ (1674), hat höheren poetiſchen Wert. Bedeutende politiſche Geſichtspunkte und leitende geſchichtliche Ideen ſind auch hier anzutreffen, aber die Ausführung erhält zu ſehr den Charakter einer Verhandlung über Streitfragen. Damit ließ ſich die als Zugeſtändnis an den Zeitgeſchmack eingeflochtene Liebesverwickelung ſchlecht vereinigen. Corneille ſelbſt hatte geſagt, daß die Würde der Tragödie ein großes Staatsintereſſe oder eine edlere und männlichere Leidenſchaft verlange als die Liebe, wie z. B. Ehrgeiz und Rache; ſie wolle die Furcht vor größeren Verluſten erwecken, als der einer Geliebten iſt. Die Helden Corneilles ſtreben faſt immer nach den Zielen politiſchen Ehrgeizes, und der Dichter ſuchte in ſeinen poetiſchen Schöpfungen den Gedanken zu verwirklichen, daß die zum Herrſchen berufene Natur das Geſetz ihres Daſeins erfüllt, wenn ſie dem öffentlichen Wohl ihre perſönlichen Neigungen und leidenſchaftlichen Regungen zum Opfer bringt. Es war darum ein Fehler, daß der gealterte Dichter zu einer Zeit, wo der Grundſatz „Alles um der Liebe willen“ auf der Bühne herrſchte, ſich mit Racine, dem Dichter der Liebe, in einen Wettkampf einließ und, einer Aufforderung der Herzogin von Orléans folgend, Racines rührender dramatiſcher Elegie „Berenice“ die Liebestragödie „Tite et Bérénice“ (1670) gegenüberſtellte. Der Geſchmack war ſeit der Beſiegung der Fronde (1651) ein anderer geworden. Dem rauhen, von Ehrgeiz und Pflicht vorwärts getriebenen Helden zog man die Darſtellung milderer Sitten und zärtlicherer Gefühle vor. Die Erörterung geſchichtlicher und politiſcher Fragen, Auseinanderſetzungen über die beſte Regierungsform, über die Pflichten des Herrſchers und die Forderungen des Staatslebens, in denen ſich die Ideale der bürgerlichen Welt ausſprachen, ermüdeten jetzt die Hörer. Aber Corneille konnte den Übergang von der politiſchen Pflichttragödie zur höfiſchen Liebestragödie nicht mitmachen, er konnte nur den heroiſchen Idealismus in ſeinen Werken bethätigen.

Die Lebensverhältniſſe Corneilles waren nicht glänzend. Seit 1662 wohnte er in Paris. Er ſtand auf der Liſte (1663) der Schriftſteller, denen königliche Jahrgehalte geſpendet wurden (2000 Franken); aber die Auszahlung wurde mit der Zeit unregelmäßig. Todesfälle in der Familie drückten ſeine Stimmung herab, die der aufſteigende Ruhm ſeines jüngeren Nebenbuhlers Racine nicht beſſerte. Er ſuchte in der religiöſen Dichtung Troſt und brachte ſich durch gelegentliche Verſe bei Hofe in Erinnerung. Sein poetiſches Teſtament iſt eine Epiſtel an den König (1678), worin er ſein Teuerſtes auf Erden der Fürſorge des Königs anbefiehlt: ſeine Dichtungen und ſeine beiden noch lebenden Söhne. Sein letztes Gedicht verfaßte er zur Hochzeit des Dauphins (1680). Die Durchſicht ſeiner Werke für die Ausgabe letzter Hand (1682) beſchäftigte ihn, als ſeine äußere Lage immer bedrängter wurde. Als Boileau erfuhr, daß er ſein Jahrgehalt nicht mehr erhielt, eilte er entrüſtet zum König und verlangte die Auszahlung des Geldes. Der König ließ ſogleich 200 Louisdor an Corneille ſchicken, aber dieſe Hilfe kam zu ſpät, der Dichter ſtarb wenige Tage darauf.

In ſeinen erſten Komödien hatte Corneille im Sinne des „bon sens“ für Decenz, Natürlichkeit, Wahrheit gewirkt und in einem natürlichen Stil die Sprechweiſe der Gebildeten wiederzugeben verſucht. Er durfte von ſich ſagen, daß er die moraliſchen und politiſchen Tugenden, ja ſogar die chriſtlichen auf die Bühne gebracht habe. Seine tragiſchen Werke zeigen neben den Merkmalen nüchterner Verſtändigkeit einen edlen ſittlichen Idealismus. Der Menſch iſt für ihn nicht der Spielball des Geſchicks. Corneille iſt überzeugt von der Macht des Willens über die Leidenſchaft, für ihn iſt die Freiheit des Willens die Vorausſetzung der Heldentugend, ſeine „Herrenmoral“ empfiehlt die Selbſtüberwindung zu gunſten eines höheren Intereſſes. Er ſchafft Helden aus einem Stück, die ohne Zögern, eigenſinnig auf ein edles oder verbrecheriſches Ziel losgehen. Auch ſeine Frauen ſind meiſt Heldenweiber, die wie Eurydice (in „Suréna“) denken:

Wer einen Helden liebt, wünſcht ihm zu gleichen
Und blickt, wie er, Gefahren furchtlos an.

Er will lieber ſeine Frauen zu heldenhaft, als ſeine Helden zu weichlich dargeſtellt haben; freilich ſchildert er, der Mode ein Zugeſtändnis machend, in Cäſar, Theſeus, Sertorius, Ageſilaus und Attila auch verliebte Helden.

Corneilles Stil ſtrebt nach Kraft und Schwung, iſt aber ohne gleichmäßige Durchbildung und nicht frei von geſuchten Wendungen, gezwungenen und geſchmackloſen Vergleichen. Aber der Dichter beſitzt die Gabe der tönenden Rede, die ſchwungvoll, eindringlich und kräftig dahinfließt.

Der Sieg der akademiſchen Theorie brachte eine reinlichere Scheidung der Gattungen des Dramas hervor; die Miſchformen wurden von den Gebildeten verworfen, und nur Tragödie und Komödie wurden anerkannt. Überall machte ſich das Streben nach geordneteren Verhältniſſen und ſchärferen Unterſcheidungen geltend. Daß die Tragödie ſich nach Corneille bilden würde, war zu erwarten. Du Ryer, Triſtan l'Hermite, Rotrou, La Calprenède, Georges Scudéry, damals neben Corneille die namhafteſten Vertreter der tragiſchen Poeſie, holten alle ihre Stoffe aus dem Altertum und bearbeiteten entweder eine hiſtoriſche oder poetiſche Fabel oder vorhandene dramatiſche Werke.

Die „Mariamne“ von Triſtan l'Hermite (1601—55) iſt gleichzeitig mit Corneilles „Medea“ (Anfang 1636) entſtanden. Die rührende Figur der Heldin, vor allem aber die Geſtalt des tyranniſchen Herrſchers Herodes, in deſſen Darſtellung Mondory glänzte, und die Schilderung einer wirklich leidenſchaftlichen, gewaltigen Liebe verſchafften dem Stücke einen nachhaltigen, auch die Begeiſterung für den „Cid“ überdauernden Erfolg.

Pierre Du Ryer (1605—58) hat ſich am entſchiedenſten an Corneille angeſchloſſen. Sein „Scévole“ (1644) iſt wie Corneilles „Horaz“ eine pomphafte Verherrlichung römiſcher Männertugend und Vaterlandsliebe. Seine „Lucrèce“ (1637) und ſeine „Alcionée“ (1639) zeichnen ſich ſchon durch die außerordentliche Einfachheit der Fabel und die Geſchloſſenheit der Kompoſition aus. „Saul“ (1639) iſt die erſte klaſſiſche Tragödie, deren Gegenſtand der Heiligen Schrift angehört, und Du Ryer iſt ſich deſſen wohl bewußt, daß er eine neue Quelle der Inſpiration eröffnet hat. Hat ſich Corneille hierdurch beſtimmen laſſen, eine chriſtliche Tragödie („Polyeukt“) zu ſchreiben? Die Fabel des „Saul“ iſt ziemlich profan, der Himmel und die Dämonen ſind die übernatürlichen Mächte, die in dem Stücke angerufen werden, und der Grundgedanke der Handlung iſt eher politiſch als chriſtlich.

Auch Georges de Scudéry, Boisrobert, Cyrano de Bergerac, La Calprenède und Benſerade verſuchten ſich, als die Tragödie ihren Aufſchwung nahm und die vornehmſte Dichtungsform wurde, in der tragiſchen Kunſt. Am ruhmvollſten aber behauptete ſich neben Corneille Jean Rotrou (1610—50) als tragiſcher Dichter. Er trat gleichzeitig mit Corneille als Bühnenſchriftſteller hervor (1628), und der Reiz dieſer Thätigkeit feſſelte ihn ſo ſehr, daß er die Vorbereitung für einen bürgerlichen Beruf aufgab und während einer Reihe von Jahren für das „Hôtel de Bourgogne“ als Dramatiker wirkte. Richelieu wies ihm ein Jahrgehalt an und nahm ihn in ſeine Autorengeſellſchaft auf (1633). Aber plötzlich verſchwand Rotrou aus Paris (1639), verheiratete ſich und wurde ein gewiſſenhafter Beamter in ſeiner Vaterſtadt Dreux, ohne „den Verkehr mit den Muſen“ aufzugeben. Als das „Purpurfieber“ im Jahre 1650 Dreux verheerte, raffte es auch den Dichter dahin. Rotrou, ein ernſter, frommer, zurückhaltender, die Einſamkeit liebender Mann, war wohl der fruchtbarſte dramatiſche Dichter ſeiner Zeit: in zwanzig Jahren (1628—49) hat er fünfunddreißig Stücke geſchrieben. Freilich hat er faſt keines ſeiner Stücke ſelbſt erfunden. Als tragiſcher Dichter blieb er in engerer Fühlung mit dem attiſchen Drama als irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen. Wie einſt Garnier (vgl. S. 358), ſo arbeitete er aus fertigen griechiſchen Tragödien eine neue Tragödie zuſammen. So entſtand ſeine „Antigone“ (1638) aus des Sophokles „Antigone“, des Euripides „Phöniſſen“ und unter Benutzung der „Thebaïs“ des Statius. Ebenſo brachte er einen „Sterbenden Herkules“ (Hercule mourant, nach Sophokles und Seneca) und eine „Iphigénie en Aulide“ (nach Euripides) zu ſtande. Reifer und ſelbſtändiger war er jedoch in ſeinen letzten drei Tragödien. Sein wirkungsvollſtes Stück: „Der wahrhafte Sankt Geneſt“ (Le Véritable Saint-Genest, 1645), eine „chriſtliche Tragödie“, iſt die Bearbeitung eines Dramas von Lope de Vega („Lo fingido verdadero“, Die Wahrheit der Lüge), aber dieſe Bearbeitung vollzog ſich in der Weiſe, daß aus einer

Maſſe von abenteuerlichen Begebenheiten eine wirkungsvolle tragiſche Epiſode herausgegriffen und den Geſetzen der klaſſiſchen Bühne gemäß dargeſtellt wurde. Zu „Venceslas" (1647) ſind die Situationen und Charaktere einem Stücke des Franciſco de Rojas (No hay ser padre siendo rey, Der König darf nicht Vater ſein) entlehnt.

Prinz Ladislaus und ſein Bruder Rüdiger lieben beide die Herzogin Kaſſandra. Ladislaus iſt nachts bei ihr eingedrungen und hat ſeinen Bruder, der der begünſtigte Liebhaber iſt, getötet; er glaubte aber den Herzog von Kurland zu treffen, den er für ſeinen Nebenbuhler hielt. In der Frühe überraſcht ihn ſein Vater, der König; er fragt ihn aus, der Prinz gerät in Verlegenheit und zaudert, ſein Verbrechen zu geſtehen, als plötzlich der Herzog von Kurland erſcheint. Dieſer wirkungsvolle Auftritt iſt Rotrous Erfindung.

Auch in ſeinen **Komödien** und **Tragikomödien** iſt Rotrou von Italienern, Spaniern und Lateinern abhängig. Überhaupt fliegt hier den Dichtern der Stoff meiſt ſchon fertig zu, ja ſelbſt **Scarron**, der erfolgreichſte Luſtſpieldichter dieſer Zeit, hat ſo gut wie nichts erfunden. Daher beſteht das franzöſiſche Luſtſpiel jetzt vornehmlich aus ausländiſcher Ware, und was die ſpaniſche Degen- und Mantelkomödie in dem von ritterlichem Ehrgefühl und feuriger Galanterie in Bewegung geſetzten verwickelten Getriebe von Verführungen und Entführungen, Verkleidungen und Enthüllungen, Überfällen und Duellen hervorgebracht hat, das wird in etwas veränderter Geſtalt auch auf den Bühnen von Paris beifällig aufgenommen. Daher die romanhafte Abenteuerlichkeit und die ausgelaſſene Luſtigkeit der franzöſiſchen Komödien und Tragikomödien dieſer Zeit. Außer den ſpaniſchen Komödien bieten die Romane, vor allem die „Aſträa" und die Werke der Scudéry, den dramatiſchen Stoff. Rotrou hält ſich mit Vorliebe an die Spanier. So iſt er gleich in ſeinem „Ring des Vergeſſens" (La Bague d'Oubli, 1628), in ſeinen „Verlorenen Gelegenheiten" (Les Occasions perdues, 1633), in ſeiner „Verfolgten Laura" (Laure persécutée, 1638) ein getreuer Nachahmer Lopes. Boisrobert und ſein Bruder d'Ouville folgen Lope, Tirſo de Molina, Calderon und Villegas, Scarron hält ſich an Lope und Solórzano, **Thomas Corneille** (1625—1709), der jüngere Bruder des großen Dichters, hat von ſeinen neun in den Jahren 1647—60 erſchienenen Luſtſpielen acht aus dem Spaniſchen des Calderon, Rojas, Solis und Moreto entlehnt. Die Dichter verhalten ſich zu ihren Vorlagen nicht viel anders als der alte Larivey zu ſeinen italieniſchen Originalen: der urſprüngliche Charakter der Originale wird nicht verwiſcht. Nur das Beſtreben, feiner und anſtändiger zu ſein, ſo, wie es die honnêtes gens, die das Theater beſuchten, verlangen konnten, iſt vorhanden. Dieſes Streben bewegte ſich in aufſteigender Linie, ſo daß man zu Molières Zeit an Dingen Anſtoß nahm, die bei Rotrou noch zuläſſig waren. Es findet ſich hier noch etwas von der Redefreiheit der ſpaniſchen Komödie. Dieſe Perſonen, die, wie vom Blitz getroffen, ſich verlieben, um ſich ebenſo ſchnell wieder zu entlieben, geſtatten ſich auch Küſſe auf der Bühne und lebhaftere Zärtlichkeiten (Céliane, 1632 bis 1633). Heldinnen treten auf, die liebenswürdige Schwäche (ſo im „Studenten von Salamanca" von Scarron) in Not gebracht hat, ſchöne Doñas, die in Verkleidung einem ungetreuen Liebhaber nachlaufen, der ihre Ehre durch die Ehe heilen ſoll.

Rotrou zeigt auch in ſeinen Komödien poetiſche Kraft und tiefes Gefühl; er verſteht es, durch den vollen und lieblichen Klang eines Verſes heimlich in Gemüt und Phantaſie ſchlummernde Stimmungen zu wecken. **Scarron** dagegen iſt auch hier burlesk. Das Komiſche, das ſeine Vorlage enthält, wird noch verſtärkt und übertrieben. Seine Komödien ſind überaus luſtig und in einem leichten, flüſſigen und nachläſſigen Stil geſchrieben. Den „Studenten von Salamanca" (L'écolier de Salamanque, nach Rojas, 1654) ausgenommen, ſind es mehr Farcen (Poſſen) als Luſtſpiele. Ein eigener Zug in den Komödien Scarrons iſt die ſtarke Entwickelung der Bedientenrolle, ſo in „Jodelet ou le Maître valet" (Jodelet, oder der Bediente als Herr, 1645, nach Rojas) und in den „Drei Dorotheen, oder dem geohrfeigten Jodelet“ (Les trois Dorotées ou Jodelet souffleté, 1646, ſpäter „Jodelet als Duellant“, Jodelet duelliste, getauft), zwei Stücken, in denen der parodiſtiſch-burleske Charakter in der Figur des Dieners, der den Herrn ſpielt, ſcharf betont iſt. „Jodelet als Duellant“ iſt eine „Contamination“ (vgl. S. 358) aus Tirſos „No hay peor sordo“ (Am ſchlimmſten taub iſt, wer nicht hören will) und aus Rojas „La traïcion busca el castigo“ (Verrat ſucht Sühne). Am meiſten poſſenhaft-ſatiriſche Komik enthält „Don Japhet von Armenien“ (Dom Japhet d'Arménie, 1652) nach Alonſo de Caſtillo y Solórzano. Schließlich aber ermüdet die einförmige Wiederholung gleichartiger Späße hier ebenſo wie im „Traveſtierten Virgil“. Scarrons letzte Poſſe: „Der lächerliche Marquis“ (Le Marquis ridicule, 1656), brachte zuerſt die komiſche Figur des aufgeblaſenen Landjunkers auf die Bühne.

Neben den ſpaniſchen und italieniſchen Charakteren und Verwickelungen erſcheinen aber auch heimiſche Geſtalten, Prezieuſen, ſpottluſtige und eitle Edelleute, Pariſer Bürger und Bürgersfrauen, ſogar ſchon die Zofe „Liſette“. Die Umwandlung der fremden zur heimiſchen Komödie geht durch das Schäferſpiel, und vor allem hat Corneille in ſeinen Jugendwerken dazu beigetragen. Die Paſtoralen ſpielen in einer Welt „klaſſiſcher“ Hirten, aber wenn man aus ihnen das Zauber- und Orakelweſen herausnimmt, bleiben Verwickelungen, die aus einfachen Bedingungen des gewohnten Lebens hervorgehen. Die Übernahme der Namen aus den Hirtenſpielen in die Komödien verrät ebenfalls den Zuſammenhang. Die gemäßigte Heiterkeit, der Mangel an draſtiſcher Komik und wirklich lächerlichen Figuren iſt ein weiterer, dem Schäferſpiel entlehnter Zug. Dann iſt es nicht ſchwer, den Ton der „anſtändigen Leute“ zu treffen und das in der Heimat geſchehen zu laſſen, was einſt in Arkadien ſich zutrug. Dieſe Verlegung des Schauplatzes hatte aber doch bedeutſame Folgen; Leute, die vor der Bude eines Buchhändlers im Juſtizpalaſt ſtehen, oder die ein Weingut bei Paris beſitzen, einen wirklichen „Guillaume“ oder eine „Liſette“ in ihrem Dienſt haben, müſſen reden und handeln wie unſere eigenen Bekannten. Damit iſt ein Schritt weiter gethan zur Sitten- und Charakterkomödie. Neben Corneille wird dieſe Richtung von Du Ryer und Desmareſts vertreten. Vielleicht kann auch der „Railleur“ (1636) von Antoine Mareſchal genannt werden, wo noch vor Corneilles „Lügner“ ein „Charakter“ in der Geſtalt eines ſpöttiſchen Hofmanns im Mittelpunkt der Handlung ſteht. Jean Desmareſts (vgl. S. 408) war einer der bevorzugten Schützlinge Richelieus, ja erſt auf deſſen Wunſch dramatiſcher Dichter geworden. Er hat an der „Mirame“ mitgearbeitet und an der ſonderbaren allegoriſchen Komödie „Europa“, worin der Kardinal zeigen wollte, daß Frankreichs Politik Europa Frieden und Schutz gegen die ſpaniſchen Intriguen gewähre. Die erfolgreichſte Komödie der ganzen Zeit waren ſeine „Verbrehten“ (Les Visionnaires, 1637), obwohl ſie eigentlich nur eine Szenenfolge darſtellten, in der eine Anzahl von Sonderlingen vorgeführt wurden. Das Stück iſt aber allerdings trotz ſeiner Übertreibungen unterhaltend, gut geſchrieben, witzig und nicht ohne wirklichen Gehalt an zeitgemäßen Beziehungen. Du Ryers zwei Jahre früher erſchienene „Weinleſe von Suresnes“ (Les Vendanges de Suresnes) iſt ebenfalls auf dem Wege zum echtfranzöſiſchen Luſtſpiel. Der Einfluß Corneilles iſt unverkennbar. Die Erfindung iſt nicht neu, aber da die Handlung in eine bekannte Gegend verlegt iſt, die Perſonen Pariſer Bürgersleute ſind und das Luſtſpiel in einem flüſſigen, anſprechenden Stil geſchrieben iſt, verdient es, genannt zu werden. Ryer beſaß ein bemerkenswertes Talent für die dramatiſche Dichtung, aber die Not des Lebens ließ ihn nicht zu ruhigem Schaffen kommen.

XIII. Die Zeit Ludwigs XIV. von 1660 bis 1690.

1. Ludwig XIV. und die Schriftſteller der vornehmen Welt.

Als Ludwig XIV. nach Mazarins Tode (9. März 1661) erklärte, ſelbſt ſein „erſter Miniſter“ ſein zu wollen, hatte ſchon jenes „goldene Zeitalter“ des franzöſiſchen Schrifttums begonnen, in dem der Klaſſizismus zu ſeiner höchſten Vollendung gedieh, und in dem die eigentliche Grundlage geſchaffen wurde für die hundertjährige Vorherrſchaft des franzöſiſchen Geiſtes bei den Kulturvölkern Europas. Denn die weit- und tiefgehenden Wirkungen, die das franzöſiſche Bildungsweſen im 18. Jahrhundert, als der „Philoſoph“ den „Schöngeiſt“ verdrängte, nach allen Seiten hin ausſtrahlte, beruhten auf der von allen Völkern anerkannten Vortrefflichkeit der franzöſiſchen Dichtung und Redekunſt, die das Franzöſiſche zu einer Weltſprache der Bildung machte und den Worten eines Montesquieu, Voltaire, Diderot und Rouſſeau einen ſo hellen und vernehmlichen Klang verlieh, daß ſie nicht nur in Frankreich, ſondern in ganz Europa deutlich verſtanden wurden. So war das goldene Zeitalter der franzöſiſchen Dichtung und Redekunſt unter Ludwig XIV. die notwendige Vorausſetzung für die weltgeſchichtliche Bedeutung des litterariſchen Wirkens der großen Männer im Zeitalter der Aufklärung.

Aber ſo allgemein die hervorragenden Schöpfungen der franzöſiſchen Litteratur ſeit Ludwig XIV. außerhalb Frankreichs als Meiſterwerke anerkannt wurden und zur Nachfolge verlockten, die internationale Geltung des franzöſiſchen „guten Geſchmacks“ (bon goût) nahm dieſem doch nicht ſein nationales Gepräge. Der franzöſiſche Klaſſizismus, ſeine Klarheit und Mäßigung in der Darſtellung, ſein Streben nach Wohllaut des Ausdrucks und folgerichtiger Vernünftigkeit des Inhalts, iſt nicht bloß ein Erzeugnis der Bildung, ſondern zugleich auch der natürlichen Anlagen des franzöſiſchen Geiſtes. Was dieſer Fremdartiges und Unvergorenes in ſich trug während ſeiner gelehrten Zeit unter den letzten Valois, was ihm noch von fremdländiſcher Künſtelei, ausſchweifender Romantik und preziöſem Weſen unter Ludwig XIII. und der Regentſchaft anhaftete, das überwand er in der letzten, glänzendſten Periode und ſchwang ſich unter der Herrſchaft eines kraftvollen nationalen Königs zum nationalen Klaſſizismus empor. Der „geometriſche“, der „klaſſiſche“ Geiſt war der franzöſiſche Geiſt geworden.

Das in Ludwigs XIV. Perſönlichkeit glanzvoll verkörperte Königtum verwirklichte ein politiſches Ideal des franzöſiſchen Volkes und gab dem litterariſchen Schaffen ſtarke Antriebe und eigenartige Züge, denn zugleich mit der politiſch erfolgreichſten Zeit des Königs entfaltet ſich jene Blüte des franzöſiſchen Klaſſizismus, die von der königlichen Sonne ſo hell und warm beſchienen wurde. Ludwig glaubte es ſeinem Ruhme ſchuldig zu ſein, Kunſt, Dichtung und Wiſſenſchaft zu fördern und zu unterſtützen. Die allgemein verbreitete Behauptung von der mangelhaften Erziehung des jungen Königs iſt ein Märchen. Mazarin hat ſeinen Zögling und Herrn frühzeitig in die Geſchäfte eingeführt, er hatte ihn „in der Regierungskunſt abgerichtet“ (Marſchall von Gramont). Neben der politiſchen und religiöſen Erziehung iſt allerdings Ludwigs litterariſche und künſtleriſche Ausbildung vernachläſſigt worden; deſto lebendiger war ſpäter ſein Geſchmack an Kunſt, Wiſſenſchaft und ſchöner Litteratur. Vielleicht hat zuerſt Mazarins begabte und feingebildete Nichte, Maria Mancini, das Intereſſe des Königs für litterariſche Dinge geweckt. Wenn er aber in der Folge öfter ein richtiges litterariſches Urteil bewies, ſo verdankte er dies mehr einer glücklichen natürlichen Anlage als einer ſorgfältig gepflegten Bildung.

Die Herrſchaft eines erbarmungslos harten Kirchenfürſten — Richelieu galt den Zeitgenoſſen ſtets als Tyrann —, die Regierung eines geldgierigen, verhaßten Ausländers, die Unruhen der Fronde, die Auflehnung der erſten Körperſchaft des Landes gegen die unumſchränkte Königsmacht, der zügelloſe und leichtfertige Anſturm von Männern und Frauen höchſten Ranges gegen die Staatsordnung, alles das hatte im Volke eine tiefe Sehnſucht nach einem kraftvollen Königtum erweckt. Und jetzt offenbarte es ſich den Franzoſen in Ludwigs Perſon ſo gewinnend, ſo glanzvoll, ſo ganz dem Ideal eines monarchiſch empfindenden Volkes entſprechend, daß dem Herrſcher aufrichtige, ehrfurchtsvolle Liebe entgegengebracht wurde, daß die Liebe zum Vaterlande ſich mit der zum Fürſten im franzöſiſchen Volke vollkommen deckte.

Neben der perſönlichen Anteilnahme war, wie bereits angedeutet wurde, die Ruhmbegier ein wirkſamer Beweggrund für Ludwig, die Wiſſenſchaften und Künſte zu begünſtigen. Das Zeitalter der Renaiſſance hatte Kunſt- und Prachtliebe ſchon als einen weſentlichen Zug in das ideale Charakterbild der Fürſten hineingemalt. In ſeinen eigenen Aufzeichnungen ſagt Ludwig: „Ein Monarch muß vor allem mit unabläſſiger Begierde danach ſtreben, die öffentliche Meinung für ſich zu gewinnen“ — ein Grundſatz, der ihn leitete, als er Colbert 1663 eine Liſte von Schriftſtellern und Schöngeiſtern aufſtellen ließ, die eines jährlichen Gnadengeſchenkes gewürdigt werden ſollten. Bei der Entſcheidung fragte er ſich immer, ob der Vorgeſchlagene im ſtande ſei, des Königs Ruhm zu verbreiten. Dieſe Freigebigkeit hat nicht wenig dazu beigetragen, Ludwig XIV. als den berufenen Schützer der Künſte und Wiſſenſchaften erſcheinen zu laſſen, und der ganze Stand wurde durch die Beachtung gehoben, die der König der franzöſiſchen Akademie ſchenkte. Als er 1667 aus dem Feldzuge heimkam, wurde er, wie es Brauch war, von den höchſten Behörden und Körperſchaften empfangen und mit feierlichen Anreden begrüßt. Sein Kabinettsſekretär machte ihn darauf aufmerkſam, daß gerade diejenige Körperſchaft bei der Begrüßung fehle, deren beſonderer Beruf die Beredſamkeit ſei. Seitdem erhielt die Akademie eine amtliche Stellung neben den anderen großen Körperſchaften, und das war eine Begünſtigung des Schriftſtellerſtandes, die für jene Zeit von höchſter Bedeutung war. Auch übernahm nach des Kanzlers Séguier Tode (1672) der König ſelbſt das Protektorat über die Akademie.

Außer Männern wie Boſſuet und Fénelon, die ihre Stellung am Hofe Ludwigs nicht ausſchließlich der Anerkennung ihres litterariſchen Schaffens verdankten, genoſſen vor allem Molière, Boileau und Racine des Königs Gunſt und ſtanden ihm am nächſten. Es waren gerade *die* Dichter, die in ihren Schöpfungen den Geiſt der Epoche am klarſten und edelſten zum Ausdruck brachten. Molière hat in heiterſter Weiſe die lächerlichen und anſpruchsvollen „Marquis“ verſpottet, aber wiederholt mit aufrichtigem Ernſte verſichert, daß er das Urteil des Hofes als die höchſte Inſtanz des geſunden Geſchmackes betrachte. Er ſchrieb nicht bloß Gelegenheitsſtücke für die Feſte des Königs, ſondern auch als er ſeinen eigenen Eingebungen folgte, und als von allen Seiten offene Feindſchaft und geheime Tücke ihn verfolgte, hat Ludwig ſchützend

Übertragung des umſtehenden Briefes.

Je vous envoie ce que j'ay pris chez vous en partie, je vous suplie tres humblement de me mander sy je ne l'ay point gasté et sy vous trouvez le reste a votre gré, souuenés vous, s'il vous plait, de la poudre de vipere et de la maniere d'en vser.

De plusieurs actions diverses que la fortune arange comme il luy plait, il s'en fait (une) plusieurs vertus.

Le desir de viure ou de mourir sont des gouts de l'amour propre, dont il ne faut non plus disputer que des gouts de la langue ou du choix des couleurs.

Il n'est pas sy dangereux de faire du mal à la plus part des hommes que de leur faire trop de bien.

Ce qui fait (qu'on) tant disputer contre les maximes qui descouvrent le coeur de l'homme, c'est que l'on craint d'y estre descouvert.

(Le peché originel a tellement renversé le coeur et l'esprit de l'homme qu'au lieu . . .)

Dieu a permis pour punir l'homme (de son) du peché originel qu'il se fit vn dieu de son amour propre pour en estre tourmen[té] dans toutes les actions de sa vie.

Ich ſchicke Ihnen, was ich zum Teil von Ihnen genommen habe, ich bitte Sie ganz ergebenſt, mir mitzuteilen, ob ich es nicht ganz verdorben habe, und ob Sie das Übrige nach Ihrem Geſchmacke finden; erinnern Sie ſich, wenn es Ihnen beliebt, des Vipernpulvers[1] und der Art und Weiſe, wie man's braucht.

Aus manchen Handlungen verſchiedener Art, die das Geſchick nach ſeinem Belieben zurechtlegt, werden vielfach Tugenden gemacht.[2]

Der Wunſch, zu leben oder zu ſterben, iſt eine Geſchmacksneigung der Eigenliebe, über die man nicht mehr ſtreiten darf als über die Geſchmacksneigungen der Zunge oder die Wahl der Farben.[3]

Es iſt weniger gefährlich, den meiſten Menſchen Böſes anzuthun, als ihnen zu viel Gutes zu erweiſen.[4]

Man ſtreitet deshalb ſo ſehr gegen die Maximen, die das Herz des Menſchen entdecken, weil man fürchtet, ſelbſt dabei entdeckt zu werden.[5]

(Die Erbſünde hat ſo ſehr das Herz und den Geiſt des Menſchen über den Haufen geworfen, daß anſtatt . . .)

Gott hat, um den Menſchen für die Erbſünde zu ſtrafen, erlaubt, daß er ſich einen Gott aus ſeiner Eigenliebe machte, damit er von ihm bei allen Bethätigungen ſeines Lebens gequält werde.[6]

---

[1] Ein Pulver aus gedörrtem Viperfleiſch, ein damals gebräuchliches Kraft- und Heilmittel (gegen Larochefoucaulds Gicht?). Frau von Sablé genoß großes Anſehen in der Herſtellung pharmaceutiſcher Hausmittel und feiner Küchenrezepte.

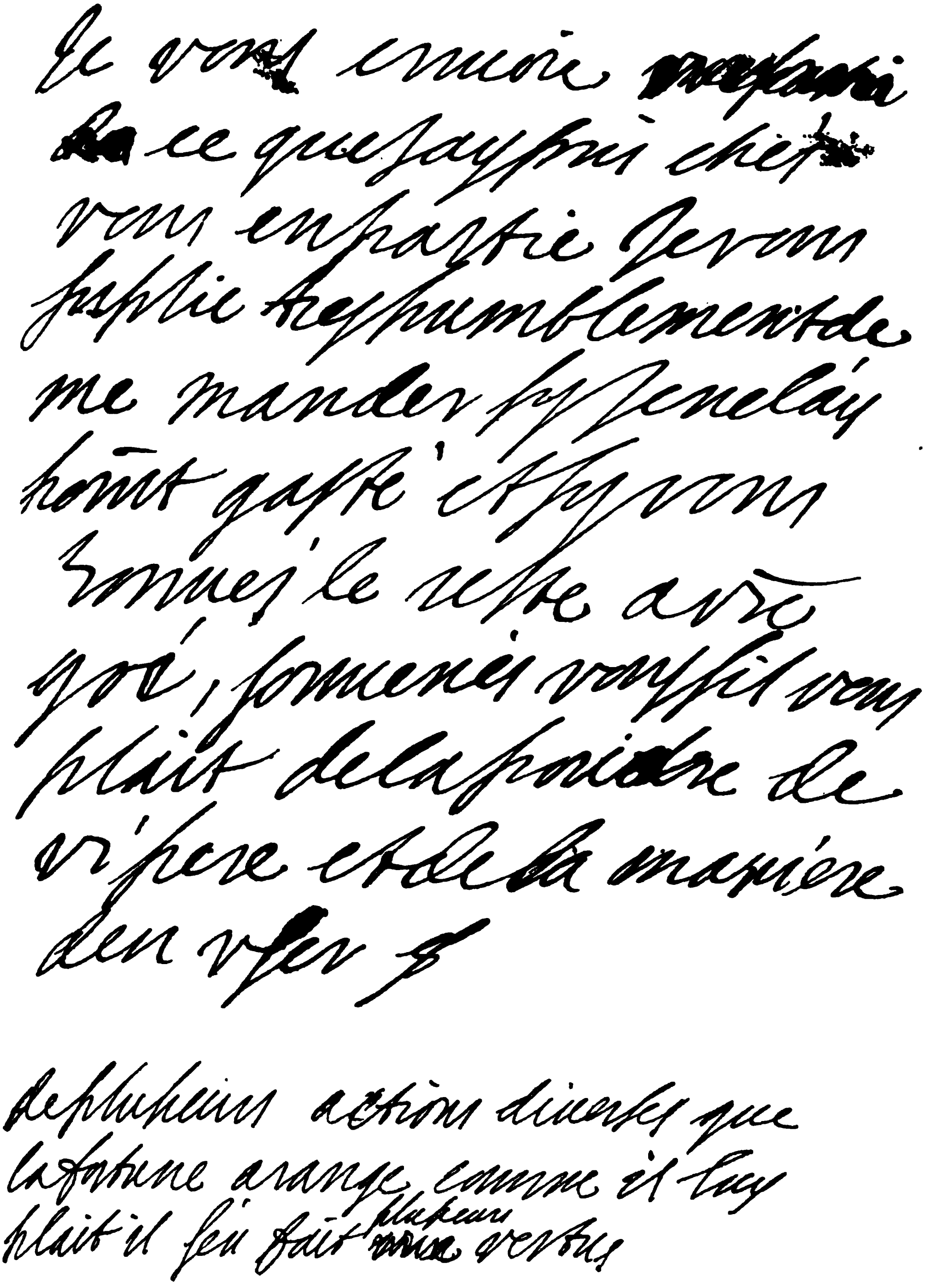
[2] Vgl. „Maximen" 631 (1).

[3] „Maximen" 46.

[4] „Maximen" 238.

[5] „Maximen" 524.

[6] „Maximen" 509.

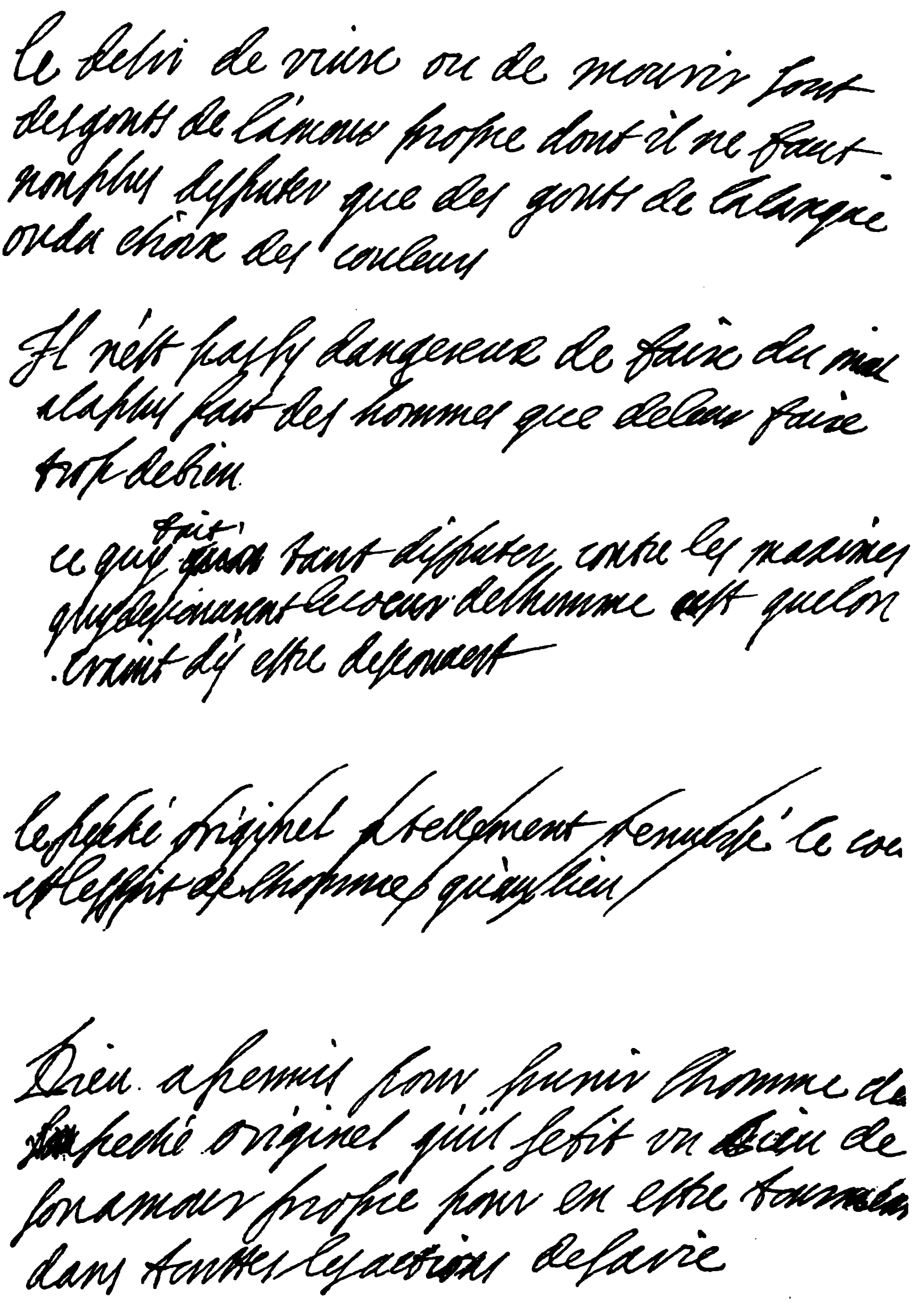


Je vous envoie [illegible]
[illegible] ce que jay pris chez
vous en partie Je vous
supplie tres humblement de
me mander sy je n'ay
point gasté et sy vous
trouvez le reste avec
joie, souvenés vous s'il vous
plait de la poudre de
vostre pere et de la maniere
d'en user

de plusieurs actions diverses que
la fortune arange comme il luy
plait il s'en fait ~~une~~ plusieurs vertus

Ein Brief Larochefoucaulds an Mad

Nach dem Original, in de



le desir de viure ou de mourir sont desgousts de lamour propre dont il ne faut nonplus disputer que des gousts de lalangue ouda choix des couleurs

Il nest pas si dangereux de faire du mal alaplus part des hommes que deleur faire trop debien.

ce quy ~~faict~~ faict tant disputer contre les maximes quy descouvrent le coeur delhomme ~~est~~ quelon craint dy estre descouvert

~~lepeché originel a tellement respandu le co~~
~~et lesprit de lhomme quainsy lien~~

Dieu a permis pour punir lhomme de ~~la~~ peché originel quil sefit vn dieu de sonamour propre pour en estre tourmenté dans toutes les actions desavie

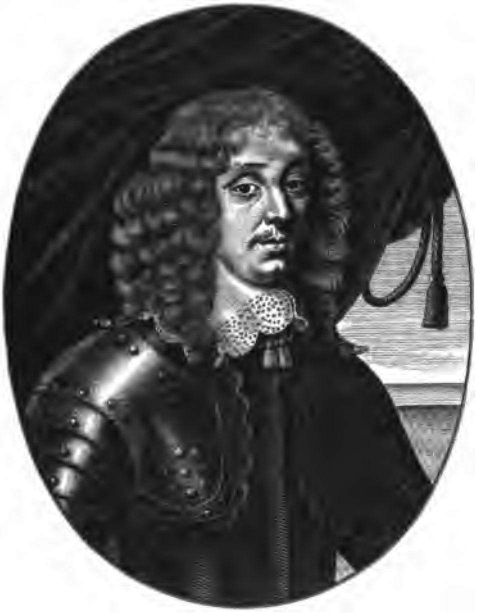
de Sablé aus dem Jahre 1663.
ionalbibliothek zu Paris.

ſeine Hand über ihn gehalten (1664—69). Am dauerndſten wurde Racine an den König und ſeine Umgebung gefeſſelt, und in ſeinen Schöpfungen hat der Einfluß des Hofes die deutlichſten Spuren hinterlaſſen. In der Auswahl und Behandlung ſeiner Stoffe iſt Racine dem Geſchmacke ſeines Monarchen und der Hofſitte entgegengekommen, hat er doch ſogar in den Verzicht des Kaiſers Titus auf den Beſitz der jüdiſchen Prinzeſſin Berenice eine deutliche Beziehung auf ein Jugenderlebnis des Königs hineingelegt. Er that als „gentilhomme ordinaire“ regelmäßig Dienſt, wirkte als Vorleſer des Königs und begleitete dieſen wiederholt ins Feld. Von Ludwig XIV., oder vielmehr von Frau von Maintenon, wurde er veranlaßt, ſeine zwei letzten Bühnenwerke zu ſchreiben, die ſein liebenswürdiges Talent in ſeiner ganzen Friſche und Anmut offenbarten: „Eſther“ und „Athalja“. Wie hoch oder wie niedrig man den unmittelbaren Einfluß des Königs auf die ſchöne Litteratur bewertet, das Urteil des Hofes wurde maßgebend in litterariſchen Dingen, mochten ſich auch einige altfränkiſche Kreiſe dagegen auflehnen.

Neben dem Zuge der Zeit, die äußere Perſönlichkeit in der Geſellſchaft vornehm und würdig zur Geltung zu bringen, iſt eine ſtarke, der inneren Ausbildung zugewandte, moraliſierende Richtung vorhanden, die ſelbſt in der für die Vornehmen beſtimmten und von den Vornehmen ausgehenden Litteratur zu Tage tritt. Der Hang, den eigenen ſittlichen Charakter und den ſeines Nächſten zu beobachten und klarzuſtellen, iſt allgemein verbreitet und in der höheren Geſellſchaft auffallend ſtark. Leichtſinn und Leichtfertigkeit, von Kraft überſchäumende oder zuchtloſe Genußſucht äußern ſich neben einem Ernſte der Geſinnung, der ſich an den religiöſen, philoſophiſchen und ſittlichen Fragen und Streitigkeiten des Zeitalters lebhaft beteiligt. Die philoſophiſchen Werke von Descartes und Malebranche, die wortreichen Schriften der Janſeniſten und Quietiſten finden eifrige Leſer, und die vornehmen Salons vermehren ſelbſt den Schatz der Morallitteratur. Auch die Preziöſen hatten ſich gern mit moraliſchen Fragen beſchäftigt. Sappho-Scudéry hatte in ihren ſpäteren Jahren auf die Fiktion des Romans verzichtet und eine ganze Reihe von moraliſchen Unterhaltungen veröffentlicht. Die auf der Beobachtung des eigenen Selbſt und der Zergliederung fremder Perſönlichkeiten beruhende „thörichte Mode“ der Porträts war von ihr in Aufnahme gebracht worden (vgl. S. 409). Dieſe Entdeckungsreiſen in das „Innere der Perſönlichkeit“ werden aus einem Geſellſchaftsſpiele eine litterariſche Kunſtübung, und der Drang des Zeitalters nach verſtändiger Klarheit äußert ſich auch hier: auch die Perſönlichkeit muß „debrouilliert“, d. h. ſcharf umriſſen und ſauber ſchattiert vor Augen gebracht werden.

Wichtig iſt es ferner, daß man zur Klarheit über die ſittlichen Fragen des praktiſchen Lebens gelangt. Die „Leidenſchaften“ werden ſtudiert, ihre Urſachen und Wirkungen (Nicolas Coëffeteau: Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets, 1624), ihr Weſen (Cureau de la Chambre: Caractères des passions, 1640—62, fünf Bände), ihr Nutzen (Jean François Senault: Usage des Passions, 1641). Selbſt Descartes ſchrieb „über die Leidenſchaften“ für die Weltleute. Zahlreich ſind die weltlichen und geiſtlichen Moralſchriften in den Jahren 1660—90. Die Janſeniſten (Nicole) und Calviniſten (La Placette, Jacques Abbadie) ſchreiben nach ihrer Gewohnheit dicke Bücher, und das berühmteſte moraliſche Werk aus weltlicher Feder, La Rochefoucaulds „Maximen“, hat mit den „Gedanken“ des Janſeniſten Pascal äußerlich darin Ähnlichkeit, daß hier wie dort nur vereinzelte Sätze und Beobachtungen aneinandergereiht werden.

François de La Rochefoucauld (1613—80; ſ. die Abbildung, S. 428, und die beigeheftete Tafel „Ein Brief La Rochefoucaulds an Madame de Sablé“) war wirklich, was man damals einen „Großen“ nannte; aber obgleich er als Prinz von Marcillac ſeit ſeinem ſechzehnten Jahre verſchiedene Feldzüge mitgemacht hatte, erlangte er doch keine höhere militäriſche Stellung. Auch beſaß er mehr Neigung zur Betrachtung und Beobachtung als zum Handeln. Aber ſein Rang und perſönliche Beziehungen verſchafften ihm eine hervorragende Stellung im Kampfe der Adelspartei gegen Mazarin. Frau von Longueville, die er leidenſchaftlich liebte, bewog ihn, eine Rolle in dem Schauſpiel zu übernehmen, deſſen Heldin ſie war. „Die Macht, die geliebte Perſonen auf uns ausüben“, ſagte er ſpäter in ſeinen „Maximen“, „iſt faſt immer größer als unſere eigene Macht über uns ſelbſt.“ Man hat La Rochefoucauld den „Cinna“ der Fronde genannt. Zuerſt ſetzt er „im Dienſte einer Geliebten“ Freiheit und Leben ein, aber als der erſte Rauſch verflogen iſt, ſchwindet ſein Heldentum, ſeinem „ſchwimmenden Geiſte“ (esprit flottant) wird es ſchmerzlich, an den Haß der Herzogin von Longueville gekettet zu ſein, und gegen die eigene Neigung hält er bei der Fronde aus. Eine ſchwere Verwundung am linken Auge machte endlich ſeinen kriegeriſchen und ehrgeizigen Unternehmungen ein Ende. In der königlichen Erklärung vom 13. November 1653 wurde er unter der Zahl der Majeſtätsverbrecher und Störer des öffentlichen Friedens genannt; aber er durfte ſich auf ſeine Güter in Angoumais zurückziehen.



François de La Rochefoucauld. Nach einem Stich (Gemälde von Moncornet), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 427.

Erſt 1659 iſt La Rochefoucauld wieder bei Hofe erſchienen. Er war Schriftſteller geworden, zuerſt zu ſeiner eigenen Rechtfertigung in der „Apologie des Prinzen Marcillac“ (Apologie du prince Marcillac, 1649) und dann in ſeinen „Denkwürdigkeiten“ (Memoires). Dies waren Bekenntniſſe eines Parteiführers, der ſich an Verſchwörungen beteiligt hatte, an Anſchlägen, die nur Eingebungen des Ehrgeizes, „gekränkten Stolzes“, der Leidenſchaft und Abenteuerluſt waren, denen jedes höhere politiſche Ziel fehlte. Aber der ſcharfe Beobachter und Menſchenkenner offenbarte ſich ſchon in dieſer Schrift: ſchon hier ſucht La Rochefoucauld bei den handelnden Perſonen überall den Beweggrund der Eigenſucht aufzudecken.

Es wollte La Rochefoucauld nicht glücken, am Hofe Ludwigs XIV. eine bedeutende Stellung zu erhalten; er blieb der einzige der großen Herren von der „Partei der Prinzen“ (Condés), dem der König nicht verzieh. In der Geſellſchaft aber behauptete er ſeinen Platz. Für kundige Beurteiler war er der gebildetſte Geſellſchafter, der alle Anſprüche der „bienséance“ am vollkommenſten erfüllte. Aber er war zugleich von nachdenklichem Weſen und ohne inneren Frohſinn. „Ich bin ſo melancholiſch“, ſagt er in ſeinem Selbſtporträt, „daß man mich ſeit drei oder vier Jahren kaum drei- oder viermal hat lachen ſehen.“ Obgleich er ſelbſt im Punkte der Eigenliebe ſehr empfindlich war, erklärt La Rochefoucauld doch denjenigen für den wahren „honnête homme“, „der ſich auf nichts etwas einbildet“. Nach einer Stelle ſeiner „Réflexions diverses“ (Vermiſchte Betrachtungen) muß der Menſch das zu bleiben verſuchen, was er iſt. Aber um ſich gleich zu bleiben, muß man auch etwas ſein. Nur dann wird es gelingen, wie er vorſchreibt, „ſein Benehmen und ſeine Manieren mit ſeiner Erſcheinung, ſeinen Ton und ſeine Worte mit ſeinen Gedanken und Anſichten in Übereinſtimmung zu bringen“. Bei dieſem Beſtreben, mit ſich ſelbſt in Einklang zu bleiben, darf aber die Rückſicht auf die Umgebung nicht vernachläſſigt werden. Höflichkeit iſt ihm faſt eine Tugend. Ein für La Rochefoucauld und für die in ſeinem Zeitalter ſich vollziehende Verfeinerung des Geſellſchaftsgeiſtes köſtliches Zeugnis iſt folgender Satz ſeiner „Vermiſchten Betrachtungen“:

> „Damit die Geſelligkeit behaglich bleibt, muß jeder ſeine Freiheit bewahren; man muß ſich beſuchen dürfen oder nicht, ohne Unterordnung, um ſich zuſammen zu unterhalten oder ſelbſt, um ſich zuſammen zu langweilen. Man muß ſo viel wie möglich zur Unterhaltung der Leute beitragen, mit denen man leben will. — Es gibt eine Art Höflichkeit, die im Verkehr der Gebildeten notwendig iſt: ſie ſetzt ſie in den Stand, Scherz zu verſtehen, und verhindert ſie, Anſtoß zu nehmen oder bei anderen anzuſtoßen durch beſtimmte Formen des Ausdrucks, die zu unumwunden und zu hart ſind, und die einem oft entſchlüpfen, ohne daß man etwas dabei denkt, wenn man ſeine Meinung mit Wärme aufrecht erhält.“

La Rochefoucauld zog der Unterhaltung über Hofgeſchichten und Kriegsthaten ein ernſthaftes Geſpräch vor, in dem „die Moral den größten Platz einnahm“. Solche geiſtige Anregung fand er im Hauſe der Marquiſe von Sablé. Madeleine de Souvré (geboren 1599), ſeit 1640 Witwe des Marquis de Sablé, hatte früher „Schule der Empfindſamkeit und höheren Eleganz“ gehalten. Sie gehörte zu den Freundinnen der Marquiſe von Rambouillet und hatte mit Voiture Briefe gewechſelt. Als davon die Rede war, daß La Rochefoucauld Erzieher des Dauphins werden ſollte, ſchickte ſie ihm eine kleine Abhandlung über Prinzenerziehung. Die gediegenen Eigenſchaften ihres Geiſtes wurden von Arnauld hochgeſchätzt, denn trotz ihrer Vorliebe für Leckerbiſſen und Süßigkeiten war ſie eine eifrige Janſeniſtin. Den einen Fuß im Kloſter, den anderen im Salon, Gott und der Welt dienend, unterhielt Frau von Sablé einen Sammelpunkt der Schöngeiſter in ihrem Palaſt zu Paris, einen anderen in ihrer Wohnung zu Port-Royal. In beiden Salons verkehrten Weltleute und Janſeniſten. Je nach der Stimmung der Marquiſe gaben die Frommen oder die Weltleute den Ton an. La Rochefoucauld entſchied ſich weder für die Janſeniſten noch für die Jeſuiten. Man machte im Hauſe der Marquiſe ſelbſtverſtändlich auch kleine Verſe, aber man beſprach ſich beſonders eifrig über theologiſche, philoſophiſche, grammatiſche und naturwiſſenſchaftliche Fragen. Gerade die „Feinheiten“ und Geheimniſſe des Sprachgebrauches, die Vaugelas, Bouhours und Ménage erforſchten, wurden hier im Geſpräche behandelt; die Philoſophie des Descartes fand hier Beachtung; der Phyſiker Rohault erklärte den Damen die Kapillaranziehung. Als der Streit mit den Proteſtanten wieder auflebte, wurden bei Frau von Sablé Vorträge über den Calvinismus gehalten. Lieblingsgegenſtand der Unterhaltung war aber die geſprächsweiſe Ausarbeitung moraliſcher Sätze. „Die Luſt, Sentenzen zu machen, iſt anſteckend wie der Schnupfen“, ſchrieb La Rochefoucauld an ſeine Freundin (5. Dezember 1662).

Aus dem Salon der Frau von Sablé ſind außer den „Maximes“ La Rochefoucaulds (1665) noch vier Sammlungen moraliſcher Sätze hervorgegangen: die „Verſchiedenen Gedanken“ (Pensées diverses, 1676) des Abbé d'Ailly, „Die Falſchheit der menſchlichen Tugenden“ (La Fausseté des vertus humaines, 1678) des Akademikers Jacques Eſprit, die „Maximes“ der Frau von Sablé ſelbſt (1678) und endlich die „Maximen“ (Maximes, Sentences et Réflexions morales et politiques, 1687) von Plaſſac de Méré. Schon daraus, daß La Rochefoucaulds Sammlung den anderen vorausging, ergibt ſich, daß er ſein Buch nicht bloß der Mitarbeit der Frau von Sablé und Jacques Eſprits verdankte. Ein unaufhörlicher Austauſch von Fragen, Antworten und kritiſchen Bemerkungen hat freilich vorher im Hauſe der Marquiſe ſtattgefunden, aber die erſte Idee jedes Satzes und die endgültige Faſſung ſind La Rochefoucaulds Eigentum.

Der Grundgedanke des Buches, die Eigenliebe als Quelle alles Handelns zu betrachten, um daraus einen Maßſtab für die Beurteilung der menſchlichen Tugenden zu gewinnen, war ein Gemeingut faſt aller Moraliſten des Zeitalters, auch der chriſtlichen von janſeniſtiſcher Färbung. Aber La Rochefoucauld beabſichtigte nicht, im chriſtlichen Sinne den Gegenſatz zwiſchen menſchlicher Eigenliebe und göttlicher uneigennütziger Liebe durchzuführen wie jene. Er war vielmehr in einer gläubigen Zeit ein Ungläubiger. Seine Moral war die chriſtliche ohne die chriſtliche Verheißung: „La Rochefoucauld behält nur das Dogma von der Erbſünde, das Dogma von der Erlöſung läßt er beiſeite“, urteilte De Sacy. Die Janſeniſten ſahen in den „Maximen“ die Hälfte eines ausgezeichneten Buches, deſſen andere Hälfte, die chriſtliche, noch fehlte. Aber der Verfaſſer hätte ſelbſt ein beſſerer Chriſt ſein müſſen, wenn er das Buch in dieſer Weiſe hätte vervollſtändigen wollen.

In der „Nachricht an den Leſer“, die er der zweiten Auflage der „Maximen“ (1666) vorausſchickte, gibt er vor, „den Menſchen in dem beweinenswerten Zuſtand der durch die Sünde verderbten Natur betrachtet zu haben“, und verſichert, daß ſich diejenigen, „welche durch eine beſondere Gnade Gottes vor den Fehlern der Scheintugenden bewahrt werden“, nicht getroffen zu fühlen brauchen. Aber im Buche ſelbſt zeigt er ſich wenig überzeugt von der Wirkung der Gnade. Er ſagt: „Wenn wir unſere Leidenſchaften überwinden, ſiegen wir mehr über ihre Schwäche als durch unſere Kraft. Die Thorheit begleitet uns durch alle Lebensalter. Wenn jemand weiſe ſcheint, ſo iſt er's nur, weil ſeine Thorheiten ſeinem Alter und ſeinem Vermögen entſprechen.“

Das ſind weder janſeniſtiſche noch ſtoiſche Gedanken. La Rochefoucauld war Epikureer und Fataliſt. In den Beziehungen zwiſchen Leib und Seele legte er ein großes Gewicht auf den Körper: es finden ſich bei ihm Ausſprüche, die ein Philoſoph des 18. Jahrhunderts hätte thun dürfen. La Rochefoucauld vertritt gegen den geiſtlichen Peſſimismus der Erbſünde den weltlichen Peſſimismus einer geringſchätzigen Beurteilung des menſchlichen Thuns und Treibens. Hat er es nicht geglaubt oder nicht gewußt, daß es neben der eigennützigen Tugend auch eine uneigennützige gibt? Bisweilen macht er doch einige Zugeſtändniſſe, manche Sätze, die ihm zu ſtark ſchienen, wurden ſpäter, zum Teil unter dem mildernden Einfluß ſeiner Freundin, der Gräfin von La Fayette, unterdrückt, und einzelne Widerſprüche laſſen erkennen, daß La Rochefoucauld dem Glauben an menſchliche Tugend nicht völlig entſagt hat. Im ganzen aber bleibt er dem Vorſatz treu, überall, auch bei tugendhaften Handlungen, die Wurzel Eigenſucht aufzudecken.

Die „Maximen“ ſind ihrer Natur nach allgemein und abſtrakt, in ihrer Knappheit, Beſtimmtheit und blendenden Klarheit ohne behagliche moraliſche Betrachtung, ohne epiſchen Gehalt und philoſophiſche Gedankenentwickelung. Die Sätze ſind einzig kurze Zuſammenfaſſungen von Salongeſprächen: Überſchriften, Geſprächsthemen, wo der Meditation und Erfahrung des Leſers die Beweisführung überlaſſen bleibt. Dieſem Zwecke entſpricht auch der Stil La Rochefoucaulds, die Sprache des 17. Jahrhunderts. Der Sinn wird in kurze Sentenzen zuſammengerafft, der Ausdruck iſt „net“ (ſauber) und „sobre“ (nüchtern), wie der Franzoſe ſagt, beliebt iſt die Antitheſe. Selten veranſchaulicht ein bildlicher Ausdruck, der Gebrauch einer konkreten Vorſtellung einen geiſtigen Vorgang, zuweilen unterbricht eine witzige Bemerkung den ernſten Ton.

Der Theoretiker der Eigenliebe war aber im Leben nicht der Egoiſt der „Maximen“; dies ergibt ſich aus dem Zeugnis der Zeitgenoſſen. Wie ſehr La Rochefoucauld als Vater und als Freund verehrt und geliebt wurde, erhellt aus einer Schilderung ſeiner letzten Stunden in einem Briefe der Marquiſe von Sévigné, die bei dem Tode des Herzogs niemanden mehr bedauerte als die Gräfin von La Fayette: „Wo wird ſie einen ſolchen Freund wiederfinden, einen ſolchen

Geſellſchafter, eine gleiche Sanftmut und Anmut, ein ſolches Vertrauen, ſolche Rückſichtnahme für ſich und ihren Sohn?“

Als ihr Freund ſtarb, mit dem ſie ſeit 1666 in einer Art geiſtiger Ehe gelebt hatte, während ihr Gatte ſeine Güter in der Auvergne verwaltete, blickte **Marie Madeleine, Gräfin von La Fayette** (1634—93) bereits auf eine faſt zwanzigjährige litterariſche Vergangenheit zurück. Sie hatte einen Anflug höherer Bildung erhalten und war frühzeitig in Beziehungen zum Hôtel Rambouillet getreten. 1655 heiratete ſie den Grafen François de La Fayette, aber wichtiger wurde für ſie ihre Freundſchaft mit der Herzogin von Orléans, Henriette von England. Bis zu dem Tode dieſer Fürſtin (1670) gehörte ſie zu ihrem Hofe, und unter den Augen ihrer Herrin verfaßte ſie die „Geſchichte von Madame“ (Histoire de Madame, Henriette d’Angleterre, première femme de Philippe de France, duc d’Orléans), eine zart, warm und diskret erzählte Hofgeſchichte, die aber erſt nach ihrem Tode veröffentlicht wurde. Eine geheimnisvolle Krankheit entriß ihr mit jäher Schnelligkeit ihre Fürſtin, der ſie die wärmſte Liebe und jene Miſchung von bedingungslos ſich unterwerfender Hingebung, Treue und begeiſterter Liebe entgegenbrachte, wie ſie eben nur adlige Frauen für fürſtliche empfinden. Von ähnlichem Charakter wie die „Geſchichte von Madame“ ſind die „Denkwürdigkeiten des franzöſiſchen Hofes zu den Jahren 1688 und 1689“ (Mémoires de la Cour de France pour les ans 1688 et 1689), die ihr Sohn erſt lange nach ihrem Tode (1720) herausgab.

Die Romane der Frau von La Fayette bezeichnen den Höhepunkt des heroiſchen Romans im 17. Jahrhundert. In ihrem Kreiſe verachtete man nicht, wie einzelne bürgerliche Schriftſteller, die Geſchichten La Calprenèdes und der Scudéry. Die litterariſchen Sympathien der vornehmen Schöngeiſter verweilten vielmehr gern bei Werken aus einer Zeit, in der den franzöſiſchen Adel ein heroiſch-romantiſcher Aufſchwung zu einem Kampf gegen die Allmacht des Königtums emporzuheben ſchien. Auch folgte Frau von La Fayette in ihren Anfängen ohne Erröten den Spuren des vielſchreibenden Fräuleins aus der Normandie. Ihr Geſchmack war dem preziöſen verwandt. Sie zog Corneille Racine vor und hatte eine geheime Vorliebe für die adlige und ſtolze ſpaniſche Art.

Bei allem, was Frau von La Fayette ſchrieb, ſchwebte ihr ein hohes Ideal von Tugend und Ehre vor. Auf das „Porträt“ ihrer Freundin Sophronie (Frau von Sévigné) in der „Sammlung von Mademoiſelle“ (vgl. S. 407) folgte die kleine Erzählung „Mademoiselle de Montpensier“ (1660), die ſich durch ihre Kürze vorteilhaft vor ähnlichen Werken auszeichnete. Sie iſt hiſtoriſch im Sinne der Sécudry: die hiſtoriſche Einkleidung zielt auf die eigene Zeit (den Hof der Henriette von England). Aber man befand ſich in Fräulein von Montpenſier wenigſtens am Hofe der letzten Valois, nicht bei Lucretia oder Mandane. Der erſte größere Roman der Frau von La Fayette: „Zayde“ (1670), wurde unter dem Namen des Dichters Segrais (1624—1701), zugleich mit einer Abhandlung über den Urſprung der Romane vom Biſchof Huet von Avranches, veröffentlicht. Er ſpielt in Spanien zur Zeit der Maurenkämpfe. Der anziehende hiſtoriſche Roman von Perez de Hita (Historia de los Bandos de los Zegries y Abencerrajes, 1595—1604), der auch ſonſt in Frankreich bekannt war (eine Pariſer Ausgabe erſchien 1660), iſt ohne Einfluß auf die Entſtehung der „Zayde“ geweſen. Dieſe iſt eine heroiſche Liebesgeſchichte mit plötzlich entſtehenden Leidenſchaften, unglaublichen Ähnlichkeiten und Verwechſelungen, unglücklich Liebenden, die vom Hofe in die Wüſte fliehen (das alte Amadismotiv), Schiffbruch und wunderſamer Begegnung am Seeſtrande. Auch hier herrſcht jene Galanterie, der die geliebte Herrin als ein idolhafter Inbegriff aller Vollkommenheiten erſcheint

Aber gegen die Romane der älteren Zeit zeigt ſich ein Fortſchritt in der feineren Seelenmalerei und in größerer Beſtimmtheit und Kürze der Darſtellung. Den Forderungen des bon sens wird einigermaßen Genüge geleiſtet.

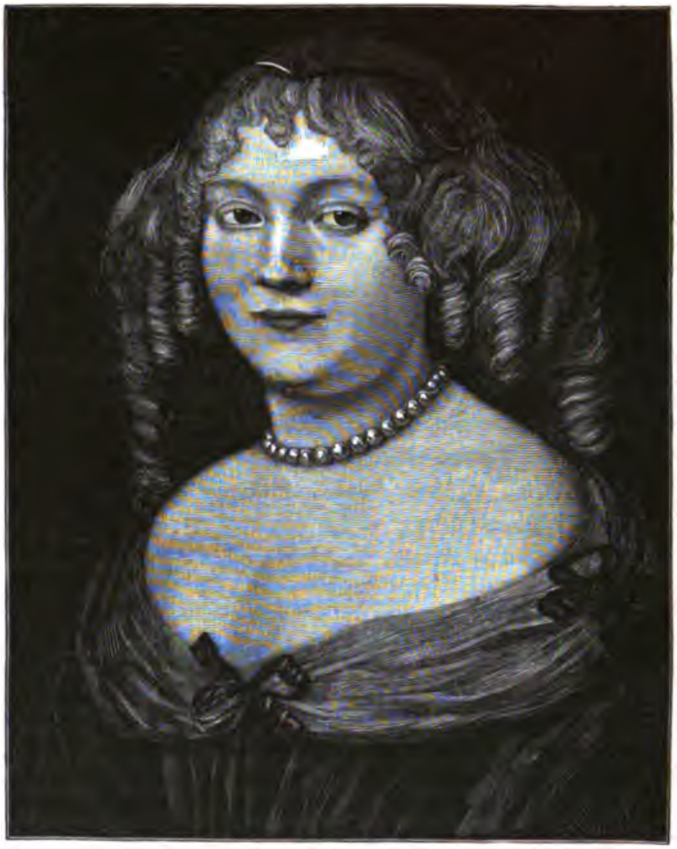
Das Meiſterwerk der Gräfin iſt ein in hohem Grade zeitgemäßer Hofroman, der wieder unter dem Namen Segrais' erſchien (1677—78): „Die Fürſtin von Kleve" (La Princesse de Clèves). Die Freunde der Verfaſſerin ſcheinen den Roman ſchon 1672 gekannt zu haben. Die Geſchichte führt in eine dem damaligen Zeitalter ziemlich nahe Vergangenheit ein, in Lebensverhältniſſe, die den eigenen ſozialen Erfahrungen und Auffaſſungen nicht fremd waren. Für das Geſchichtliche iſt wahrſcheinlich das Werk von Péréfixe, „Die Geſchichte Heinrichs des Großen" (L'Histoire de Henri le Grand, 1662), benutzt worden.

Die Begebenheiten führen uns nach Paris, in den Louvre oder in die nächſte Umgebung der Hauptſtadt. Die Perſonen, Zuſtände, Parteiungen des damaligen Hofes werden geſchildert und die Phantaſie, nicht gemißbraucht zur Erdichtung einer romanhaften Scheinwelt, ergänzt, belebt und erſchafft aufs neue, was wirklich war und wirklich ſein konnte. Bei einer Begegnung der Fürſtin mit dem Herrn von Nemours, dem „vollkonmenſten" Ritter Frankreichs, entſteht eine heiße Liebe in den Herzen beider. In dem Kampf eines edlen, von Pflicht und Dankbarkeit geſtärkten Gemütes gegen die Macht der Leidenſchaft, die den menſchlichen Willen lähmt, vertieft ſich das ganze Intereſſe des Romans, den man mit Recht den erſten pſychologiſchen Roman genannt hat. In ihrer Gewiſſensangſt geſteht die Fürſtin ihrem Manne ihre Liebe für Nemours und fleht ihn um Hilfe gegen ſich ſelbſt an. Die Wirkung iſt nicht, wie die Fürſtin gehofft hat: ihr Gatte richtet ſie zwar durch Troſt und Zuſpruch auf, aber er wird argwöhniſch. Nemours hat das Geſpräch der Gatten belauſcht; ſchmachtend bringt er die folgende Nacht im Park von Coulommiers zu. Kleve erfährt dies und iſt geneigt, an eine Schuld ſeiner Frau zu glauben. Er wird krank und ſtirbt. Aus Gewiſſensbedenken verzichtet die verwitwete Fürſtin auf die Ehe mit dem Geliebten; ſie flüchtet ſich nach ſchwerer Krankheit in ein Kloſter und folgt ihrem Gatten bald ins Jenſeits nach.

So zart wurde die eheliche Untreue im Zeitalter Ludwigs XIV. und der Frau von Montespan im Roman behandelt. Das wirkliche Leben erſchöpfte wahrſcheinlich den Vorrat von Duldung, den man für die Ausſchreitungen ungeſetzlicher Liebe beſaß, in der Tragödie und im heroiſchen Romane blieb man bei der Gedankenſünde ſtehen. Sonſt urteilten ehrbare Frauen in ihren privaten Äußerungen über unerlaubte Liebſchaften mit ſo gutmütiger und munterer Laune, daß dieſe ernſte Behandlung des Themas im Roman der Frau von La Fayette einen ſcharfen Gegenſatz dazu bildete. Die Tugend ſiegt auch hier. Es iſt aber nicht der Sieg eines kraftvollen Willens, ſondern Ergebung in den Sieg der Tugend, der den phyſiſchen Menſchen rein erhält und zu Grunde richtet. Die Fürſtin von Kleve ſtirbt wie Phädra an ihrer ſchuldvollen Liebe: in der Wirklichkeit war die Lebenskraft der vornehmen Frauen dieſer Zeit ſo groß, daß ſie die Niederlage ihrer Tugend mit Würde ertrugen oder ihren Sieg heroiſch überlebten.

Die „Fürſtin von Kleve" iſt die erſte Schöpfung ihrer Art, in der ſich der ernſte Roman auf die Höhe einer Kunſtform erhebt, ohne des Hilfsmittels einer phantaſtiſch-willkürlichen und darum unwahren Idealiſierung des Lebens, wie in der „Aſträa" d'Urfés und den ſchwächeren Nachahmungen dieſes Vorbildes, zu bedürfen. Man darf die „Fürſtin von Kleve" nicht unter die engen Geſichtspunkte des geſchichtlichen Sittenromans bringen. Der Roman iſt eine Herzensgeſchichte modernen Gepräges aus der Welt, in der die Dichterin lebte; er gewinnt dadurch an poetiſcher Wahrheit und Wirkung, daß die Handlung in die Vergangenheit verlegt iſt und ſo den ſtörenden perſönlichen Deutungen und Anzüglichkeiten keinen Anhalt gewährt. Die Verwandtſchaft der Dichtung mit der „Phädra" Racines liegt auf der Hand. Hier wie dort iſt der Grundſatz des „Einfachen und Einheitlichen" (simplex et unum) durchgeführt, hier wie dort finden wir nur wenige Perſonen, eine einfache, durch pſychologiſche Vertiefung pathetiſch wirkende

Handlung, Mäßigung und Zartheit im Ausdruck, eine durch die Herkömmlichkeiten des Hofes und des Standesbewußtſeins umgrenzte Welt edlen und vornehmen leidenſchaftlichen Empfindens. Der Beifall der Zeitgenoſſen war groß, doch gab es auch Ausſtellungen; Valincourt in einem „Briefe an die Frau Marquiſe von ***“ (1678) und Buſſy (in Briefen an ſeine Kouſine Sévigné) beſtritten die Wahrſcheinlichkeit der Beichte, die die Fürſtin von Kleve ihrem Manne ablegt. Vielleicht würde der La Rochefoucauld der „Maximen“ ebenſo geurteilt haben: ein Grund mehr, ihm den Anteil an dem Buche abzuſprechen.



Frau von Sévigné. Nach dem Paſtellgemälde von Robert Nanteuil, im Beſitz des Grafen von Laubeſpin zu Paris, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Auffallend möchte es ſcheinen, daß Frau von Sévigné (1626—96; ſ. die nebenſtehende Abbildung) die Kritik ihres Vetters Buſſy bewundernswert fand und beteuerte, daß ſie ihre eigenen Gedanken wiedergäbe. Sie ſelbſt vertrat ebenſo glänzend wie La Rochefoucauld, Frau von La Fayette und Paul de Gondi (Kardinal von Retz) den franzöſiſchen Adel in der Litteratur unter Ludwig XIV. Sie hat nie eine Zeile veröffentlicht, aber ihre Briefe gehören nach Form und Inhalt zu den reizvollſten und vollendetſten Denkmälern des goldenen Zeitalters. Sie lernte lateiniſch und italieniſch von Jean Chapelain und Gilles Ménage. Aber doch gehörte ſie eher zu den Frauen, die ihre geiſtige Erziehung dem Leben verdankten, einem aufgeweckten Geiſte, dem Verkehr mit gebildeten Männern, der Geſellſchaft und der Lektüre. Daß ſie in jungen Jahren zum Kreiſe der Marquiſe von Rambouillet gehörte, wäre anzunehmen, ſelbſt wenn Somaize ſie nicht in ſein Verzeichnis der Preziöſen (vgl. S. 407) aufgenommen hätte. Seit 1644 war ſie die Gattin des Marquis von Sévigné. Als dieſer 1651 ſtarb, ſuchte die Witwe die durch den Leichtſinn des Gatten in Verwirrung geratenen Vermögensverhältniſſe in Ordnung zu bringen und widmete ſich der Erziehung ihrer beiden Kinder auf ihrem Landſitze Les Rochers in der Bretagne; doch kam ſie öfter nach Paris und an den Hof. Ihre Tochter (geboren 1648) verheiratete ſie mit dem Grafen von Grignan (1669) und richtete an ſie, bald von Les Rochers, bald von Paris aus, während eines

Zeitraums von ſechsundzwanzig Jahren (1669—95) unermüdlich ihre von beſorgter mütterlicher Zärtlichkeit überſtrömenden Briefe. Die lange Reihe dieſer Briefe an die Tochter wird vervollſtändigt durch einzelne an andere Perſonen gerichtete Briefe; beſonders zahlreich ſind die an den „Vetter“ der Marquiſe, den Grafen Roger de Buſſy-Rabutin, der in Burgund in der Verbannung lebte. Die Briefe der Marquiſe bilden eine beinahe vollſtändige Chronik des Hof- und Geſellſchaftslebens dieſer Zeit. Von einer zärtlichen Mutter an die Tochter geſchriebene Briefe, ohne Ausſicht auf eine ſpätere Veröffentlichung, dürfen eigentlich kaum litterariſch beurteilt werden. Wer hat das Recht, zu finden, daß die Briefe der Frau von Sévigné ſtellenweiſe von ermüdender Geſchwätzigkeit und voll von Unwichtigkeiten ſind? Der große Reichtum und die Vielſeitigkeit des Ausdrucks, die Lebendigkeit, natürliche Friſche und Unmittelbarkeit der perſönlichen Eindrücke, die in der Niederſchrift nicht verloren gehen, verleihen den Briefen über ihren Inhalt hinaus die Bedeutung wertvoller Denkmäler entzückender franzöſiſcher Proſa.

Der natürliche Ton der Briefe wird allgemein hervorgehoben; aber Frau von Sévigné folgte nicht immer der erſten Eingebung. Natürlich zu ſein, iſt auch eine große Kunſt. Die Marquiſe war eine geborene Künſtlerin der Rede. Wer dieſe Gabe beſitzt, wird ſie auch mit Bewußtſein und mit Kunſt verwerten. Frau von Sévigné lebte außerdem in einer Zeit und in einer Umgebung, in der man auf ſprachliche Treffſicherheit und feine Ausbildung des Ausdrucks viel gab. So führen Naturanlage, Neigung und Bildung des Zeitalters Frau von Sévigné zu einer künſtleriſchen Behandlung ihres Gegenſtandes ſelbſt in ihren vertrauten Briefen. Dieſer künſtleriſche Zug artet bisweilen in Künſtelei aus. Der bekannte Brief, worin Frau von Sévigné ihrem Vetter Herrn von Coulanges die überraſchende Mitteilung von der bevorſtehenden Vermählung der „großen“ Mademoiſelle mit dem „cadet de Gascogne“ Lauzun macht, kann uns hiervon überzeugen:

> „Ich bin im Begriffe, Dir die erſtaunlichſte Sache zu melden, das Überraſchendſte, Bewundernswerteſte, Merkwürdigſte, Triumphierendſte, Betäubendſte, Unerhörteſte, Eigentümlichſte, Außerordentlichſte, Unglaublichſte, Unvorhergeſehenſte, Größte, Kleinſte, Seltenſte, Gewöhnlichſte, Auffallendſte, Geheimnisvollſte, was es bis auf den heutigen Tag gegeben hat .... etwas, was wir in Paris nicht glauben können: wie wird man's in Lyon glauben können? Etwas, was aller Welt einen Weheruf auspreſſen, Frau von Rohan und Frau von Hauterive mit Freude erfüllen wird, kurz, eine Sache, die am Sonntag geſchehen wird, wo die, die ſie ſchauen, glauben werden, blind zu ſein, etwas, was am Sonntag geſchehen wird und vielleicht Montag noch nicht geſchehen iſt. Ich kann mich nicht entſchließen, es auszuſprechen; rat' nur! dreimal! Du kannſt nicht? Du gibſt es auf? Schön, dann muß ich Dir's ſagen. Herr von Lauzun heiratet am Sonntag im Louvre. Rate, wen? Viermal, zehnmal, hundertmal darfſt Du raten. Frau von Coulanges ſagt: ‚Das iſt ein überaus ſchweres Rätſel! Es wird Fräulein von La Vallière ſein.‘ Keineswegs, gnädige Frau. ‚Alſo Fräulein von Retz?‘ Ach bewahre, Sie ſind eine rechte Provinzialin! ‚Ja freilich, wir ſind recht einfältig!‘ ſagt ſie, ‚es iſt Fräulein Colbert!‘ Ebenſowenig. ‚Dann ſicherlich Fräulein von Créqui?‘ Weit gefehlt! Nun, man muß es Dir ſchließlich ſagen: er heiratet Sonntag im Louvre mit der Erlaubnis des Königs Fräulein, Fräulein von — — Fräulein: errate den Namen! er heiratet ‚das Fräulein‘, auf Ehre! Mein Ehrenwort! ich ſchwör's bei meiner Ehre! Fräulein, ‚das große Fräulein‘, die Tochter des ſeligen ‚Herrn‘, ‚Fräulein‘, die Enkelin Heinrichs IV., Fräulein von Eu, Fräulein von Dombes, Fräulein von Montpenſier, Fräulein von Orléans, Fräulein, die leibliche Baſe des Königs‘.“

Die liebenswürdige Zuvorkommenheit, die geiſtige Aufgewecktheit, die Sicherheit des Tones, wodurch das häusliche Geſpräch und die Unterhaltung im Salon ein Genuß wurde, finden ſich wieder in den Briefen der Frau von Sévigné. Was der etwas abſtrakt gewordene Stil der höheren ſchriftſtelleriſchen Darſtellung verſchmähte, iſt hier willkommen; die Marquiſe geſteht ſelbſt zu, daß ſie das „Détail“ liebt. Ohne den Sinn für Kleinigkeiten und unwichtige Einzelheiten kann man überhaupt keine Unterhaltungen, ſondern nur Abhandlungen in Briefform ſchreiben. Wir verdanken darum dieſen Briefen eine Fülle von Zügen, die uns hervorragende Perſönlichkeiten und Vorgänge der Zeit greifbar vor Augen bringen. Sie ſind die lebendige Chronik der Geſellſchaft, ihrer Stimmungen und Anſchauungen in der glänzenden Zeit Ludwigs XIV. Wie prächtig iſt Boileau geſchildert in der Erzählung ſeines Streites mit einem Jeſuiten über Pascal (15. Januar 1690), oder die erſte Aufführung der „Eſther" (21. Februar 1689), oder die rührende Geſchichte von dem illuſtren Vatel, dem Haushofmeiſter des Prinzen von Condé, der ſich aus Verzweiflung den Tod gab, weil die friſchen Seefiſche zum Diner nicht rechtzeitig eingetroffen waren.

Schon bei Lebzeiten hatte die Marquiſe eine Art ſchriftſtelleriſches Anſehen genoſſen. Aus der Kaſſette Fouquets gelangten einige Briefe der jungen Witwe in des Königs Hände und wurden von ihm mit Vergnügen geleſen. Frau von Coulanges erzählt der Frau von Sévigné, wie ſich eines Morgens (1673) bei ihr ein Lakai von Frau von Thianges mit der Bitte ſeiner Herrin eingeſtellt habe, ihr den Brief „vom Pferde" und den „von der Wieſe" zu ſchicken. „Ihre Briefe machen ſo viel Aufſehen, wie ſie es verdienen", fügt ſie hinzu. Eine erſte unvollſtändige Sammlung der Briefe wurde dreißig Jahre nach dem Tode der Frau von Sévigné gedruckt (1726); unverkürzt ſind ſie erſt durch Monmerqué (1818—19) und Mesnard (1862 ff.) an die Öffentlichkeit gelangt.

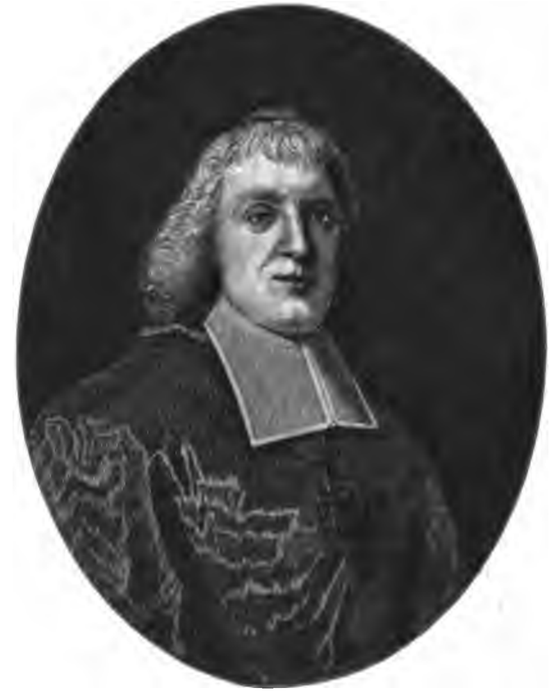
Mit Auszeichnung übte die Kunſt der Marquiſe auch ihr Vetter Buſſy (vgl. S. 411). Seine Briefe aus Burgund wurden in Paris ſtets mit Spannung erwartet, wenn ſie die Beurteilung einer neuen litterariſchen Erſcheinung enthalten konnten. Muſter der gewählten Proſa des großen Jahrhunderts ſind die Briefe (Lettres, 1697), das beſte Werk des Grafen, aber als Verfaſſer von „Memoiren" (1694) übertrifft ihn Paul de Gondi, Kardinal von Retz (1614—79), ein anderer guter Freund und Verwandter der Sévignés. Er war der Nachkomme eines Florentiner Adligen, der unter den Valois in Frankreich ſein Glück gemacht hatte. Paul ſollte als Nachfolger ſeines Oheims Erzbiſchof von Paris werden, und trotz ſeiner Abneigung gegen den geiſtlichen Beruf lernte er es doch, ſeine geiſtliche Rolle äußerlich mit „bienséance“ durchzuführen, und wurde ein beliebter und einflußreicher Prälat. Seine hohe Stellung ſollte ſeinem politiſchen Ehrgeiz nützen: als vornehmer Demagog und geiſtvoller Ränkeſchmied, deſſen Thatkraft ſittliche Bedenken nicht hemmten, wurde er einer der Führer in der Fronde. Aber ſein geſchickterer Gegenſpieler Mazarin beſiegte ihn, er verlor ſein Erzbistum und jede Ausſicht auf ein einflußreiches Amt im Staate Ludwigs XIV.: die politiſche Geſchichte ſeines Vaterlandes gedenkt ſeiner nur als eines ehrgeizigen Intriganten, der die Machtmittel, die ihm eine aufrühreriſche Bewegung in die Hände ſpielte, eine Weile mit Erfolg ſeinen perſönlichen Zwecken dienſtbar machte. Er ſtarb zu Commercy in völliger Zurückgezogenheit und hinterließ ſeine Denkwürdigkeiten, die unauslöſchlichen Haß gegen Mazarin atmen und ein Zeugnis ſeines betrogenen Ehrgeizes ſind. Retz hat nicht die letzte Hand an den wichtigſten Teil ſeines Werkes gelegt, der die Zeit der Königin Anna (1643 bis 1655) behandelt; aber als Lebensgeſchichte eines bedeutenden Mannes und als Erzählung der Intriguen und Kämpfe der Fronde ſind die Memoiren, ſelbſt in ihrer ungleichmäßigen Ausführung, eines der glänzendſten Proſawerke des Zeitalters. Als ſie 1717 zuerſt in Nancy herauskamen, erregten ſie ungeheures Aufſehen; der Regent von Frankreich, Philipp von Orléans, betrachtete ſie als ein gefährliches Buch, als ein „Handbuch der Revolution". Man ließ darum die Echtheit des Werkes beſtreiten, aber dieſer Verſuch mußte angeſichts der vorhandenen Niederſchriften des Kardinals fehlſchlagen.

Mancherlei Beſchönigungen, Unwahrheiten und Verdrehungen in der Darſtellung gehen unmittelbar auf Retz ſelber zurück. Nicht, daß der Kardinal ſeine Handlungsweiſe ſittlich verteidigen wollte; er ſuchte ſich vielmehr als geſchickten und ſtarken Politiker zu zeigen, der auch vor einem Verbrechen nicht zurückſchreckte. Es war ſein Ehrgeiz, in ſeiner Perſönlichkeit, in der Rolle, die er auf der Bühne der Fronde geſpielt hat, das Ideal Machiavellis verwirklicht zu ſehen: daher wird er bisweilen aus Eitelkeit geradezu ein „fanfaron du vice“ (Renommiſt des Laſters). Zugleich iſt dies ein Kunſtgriff, um den Schein der Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe hervorzubringen. Er bekennt ſeine Fehler, Mißgriffe und „sottises notables“ (hervorragenden Dummheiten), er erzählt von ſeinem Anſchlag, Richelieu zu ermorden. Und doch iſt nachweislich die Gelegenheit, bei der dieſer ſchwarze Plan ausgeführt werden ſollte, überhaupt nicht vorhanden geweſen. Von Couſin, Bazin und Chantelauſe ſind die zahlreichen bewußten Unwahrheiten des Kardinals an den Tag gebracht worden, aber vielleicht gerade wegen ihres Cynismus und ihrer Unaufrichtigkeit zeichnen die Denkwürdigkeiten von Retz beſſer als ein anderes Werk den Geiſt, die Kämpfe und Intriguen der Fronde. Durchdringende Menſchenkenntnis, ſcharfe Beobachtung der Vorgänge, ein gutes Gedächtnis, künſtleriſche Phantaſie und ſprachliche Meiſterſchaft rufen Ereigniſſe und Menſchen dieſer bewegten Epoche mit ſo überzeugender Anſchaulichkeit ins Leben zurück, der „pſychologiſche Roman der Fronde“ erſcheint wahrer als eine Geſchichte, die nur wahre Thatſachen berichtet. Retz komponiert ſeinen Stoff, er komponiert vor allem aus ſich eine einheitliche Perſönlichkeit, einen politiſchen Helden von ſtarker Willenskraft, er ſtellt zahlreiche abgerundete „Porträts“ von Mitkämpfern und Gegnern unter dem Geſichtspunkte künſtleriſcher Einheitlichkeit auf; er fälſcht Thatſachen und Motive, nicht aber den Geiſt der Zeit. Retz teilt die Vorliebe der damaligen Litteratur und Geſellſchaft für Sentenzen. Viele ſind fein, geiſtvoll und aus reicher Erfahrung hervorgegangen: eine Sammlung von Grundſätzen, Betrachtungen und Ausſprüchen aus dem Werke des Kardinals von Retz könnte ſich neben den „Maximen“ La Rochefoucaulds ſehen laſſen.

2. Die geiſtlichen und philoſophiſchen Schriftſteller.

In der franzöſiſchen Litteratur des 17. Jahrhunderts ſind die drei Stände des alten Staatsweſens alle rühmlich vertreten; neben dem „dritten Stande“ und dem Adel hat auch die Geiſtlichkeit ſich durch Schriftſteller von hervorragender Bedeutung ausgezeichnet. Und in den Werken dieſer geiſtlichen Autoren prägt ſich gleichfalls der allgemeine Zug der Zeit aus nach Klarheit, Beſtimmtheit, Faßlichkeit und Vernünftigkeit. Der Klerus hatte ſich eng an die nationale Monarchie unter Ludwig XIV. angeſchloſſen und war ein mächtiger Verbündeter der Staatsgewalt geworden; dafür ſtellte ſich auch das franzöſiſche Königtum der Kirche zur Verfügung, wenn es galt, die innere Glaubenseinheit wieder aufzurichten, die gallikaniſchen Freiheiten gegen die Kurie zu verteidigen oder ſelbſtändige Regungen zu unterdrücken, die ſich im Schoße der katholiſchen Gemeinſchaft bemerklich machten. Dieſe Verbindung von Thron und Altar fand ihren kraftvollſten Ausdruck in den Werken von Jacques Bénigne Boſſuet aus Dijon (1627—1704; ſ. die Abbildung, S. 437). Als Chorherr in Metz, wo er fleißig die Kirchenväter geleſen hatte, kam Boſſuet 1659 auf Einladung Vincents de Paula nach Paris, um hier als Prediger zu wirken und an der Unterweiſung der neubekehrten Katholiken (nouveaux catholiques) teilzunehmen. Zehn Jahre hindurch beſtieg er zur Faſten- und Adventszeit in verſchiedenen Kirchen von Paris die Kanzel. Der Schwung und die Würde ſeiner Sprache, die Kraft ſeiner

Gedanken machten ihn zu einem bevorzugten geiſtlichen Redner des Hofes. Boſſuet trat ſeinen Zuhörern ſelbſtbewußt gegenüber: „Meine Predigt, deren Richter ihr zu ſein glaubt, wird euch richten am Jüngſten Tage, und wenn ihr nicht als beſſere Chriſten hinausgeht, geht ihr um ſo ſchuldbeladener von hier.“ Er predigt mehr gegen die Laſter als über die Tugenden, gegen die „großen Laſter“, Ehrgeiz, Selbſtſucht, Habſucht, Ausſchweifung, Ungerechtigkeit. In Gegenwart des Königs bezeichnete er als die Quelle dieſer Sünden gerade die „Hoffärtigkeit“ und den „Rauſch großer Macht, der ſo fruchtbar iſt an Verbrechen und Männer wie Nebukadnezar und Nero hervorruft“. Boſſuets Predigten (Sermons) ſind nicht mehr in ihrer urſprünglichen Form vorhanden, ſie ſind ſpäter aus ſeinen Konzepten zuſammengeſtellt worden. Die echteſten Zeugniſſe ſeiner Redekunſt ſind die „Trauerreden“ (Oraisons funèbres). Sie ſind meiſt einer bedeutenden Perſönlichkeit des Hofes geweiht, der Königin von England, Henriette von Frankreich und ihrer Tochter, der Herzogin von Orléans (1670), der Gemahlin Ludwigs XIV. (1683), dem Prinzen Condé (1687), dem Kanzler Michel Le Tellier. Abgeſehen von der glänzenden Lobrede auf Condé, den von Boſſuet bewunderten und geliebten Fürſten und Feldherrn, dient in der Regel die Charakteriſierung des Verſtorbenen nur als Vorwand zu einer Sittenpredigt. Natürlich iſt der Prediger immer an Rückſichten gebunden, manches wird verſchleiert und verſchönert, aber die Wahrheit kommt unter aller Pracht und Würde doch mit ergreifender Gewalt zu Worte. Boſſuet tritt als Vermittler zwiſchen Gott und den Menſchen auf, er unternimmt es, die Hörer in die Pläne und Geheimniſſe Gottes einzuführen, dem Menſchen ſeine Schwäche und Gebrechlichkeit vor Augen zu halten, ſeine Hoffart vor das offene Grab zu ſtellen und mit dem Donnerwort Ewigkeit zu ſchrecken. Sein Stil iſt der Ausdruck ſeiner ſeeliſchen Bewegungen; er ſchafft ſich die Worte für ſeine Gedanken und redet eine Sprache, die für ſein Zeitalter merkwürdig kühn, frei und reich iſt; denn er ſchöpft aus der Fülle bibliſcher Wendungen und Bilder.



Jacques Bénigne Boſſuet. Nach einem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, im Beſitz des Biſtums Meaux, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Seit 1670 Erzieher des Dauphins, blieb Boſſuet bis zu ſeiner Erhebung zum Biſchof von Meaux am Hofe (1670—82). Er nahm die Pflichten ſeines Lehramtes ernſt. Für ſeinen Zögling verfaßte er die Schriften von der „Kenntnis Gottes“ (La Connaissance de Dieu), die „Politik nach der heiligen Schrift“ (Politique tirée de l'Écriture sainte) und die „Abhandlung über die Weltgeſchichte“ (Discours sur l'Histoire universelle, vollendet 1679). Er leitete die Erziehung nach einem von ihm ſelbſt entworfenen und ſorgfältig ausgearbeiteten Plane (Schreiben an Papſt Innocenz XI.). Nichts blieb dem Zufall überlaſſen; auch die Spiele und

Vergnügungen des Dauphins ſollten der Erziehung dienen. In der „Ballettgalerie" des Schloſſes zu Saint-Germain waren Karten und Zeittafeln aufgehängt, damit der Prinz ſelbſt ſeine Erholungsſpaziergänge unter geſchichtlichen und geographiſchen Daten machte. Dichter, Geſchichtſchreiber, Mathematiker und Theologen beſuchten den Dauphin, um ſich durch Fragen von ſeinen Fortſchritten zu überzeugen, Eſprit, Lemaiſtre de Sacy und andere überſetzten alte Schriftſteller und ſchrieben eigene Werke für ihn, Fléchier ſeine „Geſchichte des Theodoſius" (Histoire de Théodose), Tillemont ſein „Leben des heiligen Ludwig" (Histoire de Saint-Louis). Aber die Erziehungskunſt Boſſuets, die jede Stunde für nützliche Bildungszwecke ausbeutete, lohnte ein kümmerlicher Erfolg: von ſeinem Vater den Geſchäften ferngehalten, ſchleppte der Kronprinz bis zu ſeinem Tode ſein Daſein im Schatten ſeiner Nichtigkeit dahin.

Das beſte Ergebnis der erzieheriſchen Bemühungen des Biſchofs von Meaux ſind einige Werke, auf die ſich ſein litterariſcher Nachruhm zum guten Teile gründet. Am meiſten geprieſen wird ſein „Abriß der Weltgeſchichte" (Discours sur l'histoire universelle, 1681).

Die Weltgeſchichte iſt für Boſſuet die Geſchichte des Reiches Gottes; Juden, Griechen, Römer, alle vorchriſtlichen Völker bereiten nur die Gründung und Entwickelung der chriſtlichen Kirchengemeinſchaft vor. Der Finger Gottes lenkt zu dieſem Ziele. Das Eingreifen der göttlichen Vorſehung „läßt die Reiche ſelbſt dahingehen, die Throne einſtürzen übereinander mit furchtbarem Getöſe, damit wir fühlen, daß es nichts Feſtes unter den Menſchen gibt, und daß Unbeſtändigkeit und Unruhe das Schickſal der menſchlichen Verhältniſſe iſt". Es iſt derſelbe Gegenſatz zwiſchen der göttlichen Ruhe und Beſtändigkeit und der irdiſchen Unruhe und Veränderlichkeit, den Boſſuet ſo gern in ſeinen Reden großartig einfach und ſchwungvoll entwickelte.

Durch das Unterrichtsziel, das der Verfaſſer bei ſeiner Geſchichtsdarſtellung unmittelbar vor Augen hatte, wurde auch die Auswahl des Stoffes beſtimmt. Die wilden und unkultivierten Völker wurden übergangen, weil von ihnen nicht viel zu lernen war. Die Unfähigkeit, den Wert und die Zuverläſſigkeit der einzelnen Quellen und Zeugniſſe zu beurteilen, iſt eher dem Zeitalter als dem Werke zur Laſt zu legen: man betrachtete die profanen Geſchichtsquellen und Überlieferungen nahezu mit derſelben naiven und religiöſen Glaubenszuverſicht wie die heiligen Geſchichten. Die Bedeutung des Werkes in ſeiner Geſamtheit ſteht und fällt mit der Berechtigung der chriſtlich konfeſſionellen Grundauffaſſung. Jedenfalls iſt es das erſte mit ſchöner Beredſamkeit geſchriebene Denkmal zuſammenfaſſender geſchichtsphiloſophiſcher Betrachtung. Boſſuets Glaube an das unmittelbare Eingreifen der Vorſehung läßt es unter der Einwirkung des „Pragmatismus" ſeines Lieblingsſchriftſtellers Polybius doch geſchehen, daß auch menſchliche Beweggründe und Urſachen zur Geltung kommen. Aber ungeachtet dieſes Zugeſtändniſſes ſchwebt doch die Gefahr der unmittelbar eingreifenden „coups de providence" bei ihm über allen Vorgängen in der wirklichen Welt, ähnlich wie die „coups de théâtre" in die innere Logik des Geſchehens auf den Brettern, die bloß die Welt bedeuten, zerſtörend eingreifen können.

In der Abhandlung über die Erkenntnis Gottes iſt Boſſuet mehr Logiker und Pſycholog. Es findet ſich kaum einmal eine Anſpielung auf die Offenbarung. Indem er die höchſten Wahrheiten des Glaubens durch das Denken zu ergründen und zu beweiſen ſucht, hält er ſich beſonders an Descartes' „Abhandlung von den Leidenſchaften", an die Logik von Port-Royal und an die „Unterſuchung über die Wahrheit" von Malebranche. Boſſuet war bis zu einem gewiſſen Grade Carteſianer, aber er benutzte philoſophiſche Grundſätze und Beweiſe nur für ſeine Zwecke als Führer, Lehrer und Prediger im kirchlichen und chriſtlichen Sinne. Nicolas Malebranche (1638—1715) dagegen nennt die Freiheit, zu philoſophieren, ein natürliches Recht des Menſchen, das zu ſeiner Natur gehört wie das Atmen; er unternimmt es in genialer Weiſe, den Rationalismus des Descartes mit der Theologie in Übereinſtimmung zu bringen, die Dogmen der Kirche durch die Vernunft zu ſtützen und ſelbſt die Wunder und die Transſubſtantiation wiſſenſchaftlich zu beweiſen. Als Prieſter am Oratorium (vgl. S. 368) hat er nach anhaltender und gründlicher Beſchäftigung mit Descartes (ſeit 1663) ſeine „Unterſuchung über die Wahrheit“ (Recherche de la Vérité, 1674 und 1675) geſchrieben und auf Wunſch des Herzogs von Chevreuſe mit beſonderer Berückſichtigung der Moral- und der Glaubensfragen einen Auszug daraus, die „Chriſtlichen Geſpräche“ (Conversations chrétiennes, 1677), gemacht. Ein ausgeſprochener myſtiſcher Zug, der die Wahrheit zu einer in der Tiefe des Gemüts begründeten Thatſache werden läßt, unterſcheidet Malebranche von ſeinem großen Lehrer. Gerade die geoffenbarten Wahrheiten der Religion, die Descartes ängſtlich ausgeſchieden hatte, beſchäftigten ihn: „Ich bin nicht bald Theolog, bald Philoſoph, denn ich ſpreche immer oder will wenigſtens immer als vernünftiger Theolog ſprechen.“

„Gott iſt die einzige Urſache“, das iſt ein Hauptgedanke von Malebranches Lehre, und dieſen Gedanken bezeichnet er als das ſichere Merkmal einer chriſtlichen Philoſophie (Rech. VI, 2, 3). Wir ſehen und handeln in Gott. Die Sinne ſind Werkzeuge des Irrtums. Sie dienen nur den Zielen und Intereſſen des Körpers. Mit Unrecht legen wir unſere Sinnesempfindungen den Dingen außer uns bei. Wie erkennen wir nun die Dinge? Die Zweiteilung von Leib und Seele macht eine unmittelbare Erkenntnis des Körpers durch den Geiſt überhaupt unmöglich. Da beide Subſtanzen vollſtändig weſensverſchieden ſind, können ſie nicht unmittelbar aufeinander wirken. Malebranche hilft ſich mit der Ideenwelt der Neuplatoniker. Der Menſch erkennt nicht die Körper, ſondern ihre Ideen in Gott. Dieſe erkennbare Körperwelt in Gott iſt das Urbild der von Gott geſchaffenen wirklichen Welt. „Unſere Erkenntnis gleicht den wirklichen Körpern ſo, wie zwei Größen, die einer dritten gleich ſind, auch untereinander gleich ſind.“ So lehrt die Philoſophie, alle Dinge in Gott zu ſchauen, und das Denken iſt eine Gemeinſchaft mit Gott. Descartes hatte geſagt, daß nur die ununterbrochen fortgeſetzte Thätigkeit des Schöpfers der Welt Fortdauer verleihe. Malebranche erkennt dagegen ſchon dem bloßen Willen Gottes die Fähigkeit zu, die Bewegung der Körper und der Geiſter zu bewirken: von Gott gewollte unveränderliche Geſetze bewirken zugleich dieſe Bewegungen und die Beziehungen, die zwiſchen beiden Arten der Bewegung vorhanden ſind. Die Vernunft ſtellt zwiſchen den Dingen und den Weſen nicht bloß Beziehungen der Größe, ſondern auch Beziehungen der Vollkommenheit her. So gut wie 2 × 2 = 4 iſt, iſt ein Tier etwas Höheres als ein Stein, der Menſch etwas Höheres als das Tier. Unſere geſamte Lebensführung dieſer Abſtufung der Vollkommenheiten anzupaſſen, jedes Weſen nach ſeinem Rang in der göttlichen Ordnung und Gott über alles zu lieben, die univerſale Vernunft in uns von den individuellen Einwirkungen der Leidenſchaften und der Einbildung, die ſie verdunkeln, zu befreien, das iſt der Inhalt der von Malebranche gelehrten Moral. Eine gute Handlung erhält ihren Wert durch die Übereinſtimmung mit der von Gott eingeſetzten Weltordnung: alle Tugenden müſſen ſich der Erkenntnis dieſer Übereinſtimmung mit dem Willen Gottes unterordnen.

Ein ſolcher konſequenter Rationalismus war den Janſeniſten bedenklich. Malebranche ſchrieb, um ſich gegen Arnauld zu verteidigen, die „Abhandlung über die Natur und die Gnade“ (Traité de la Nature et de la Grace, 1679). Ein gefährlicherer Gegner als Arnauld erſtand ihm aber in Boſſuet. Deſſen Auffaſſung der Weltgeſchichte widerſprach ſchon der Anſicht Malebranches, der ſich damit begnügte, die Welt nach im voraus beſtimmten Geſetzen laufen zu laſſen. Boſſuet rief in ſeiner Trauerrede auf Maria Thereſia von Öſterreich aus: „Wie verachte ich dieſe Philoſophen, die die Pläne Gottes nach ihren Gedanken abmeſſen und ihn nur zum Urheber einer beſtimmten allgemeinen Ordnung machen, von wo aus das übrige ſich entwickelt, wie es will!“

Boſſuets „Politique tirée de l’Écriture Sainte“ hat ihn ſeit 1679 beſchäftigt und iſt erſt 1702 nach wiederholter Überarbeitung veröffentlicht worden. Der Grundgedanke iſt immer derſelbe geblieben: aus der heiligen Schrift ſollten die Grundſätze und Vorbilder eines guten Regiments geholt werden. In der Bibel iſt alles, alſo auch dies; der Grieche fand auch alles in ſeinem Homer. Die Idee war nicht neu, ſchon Menocchius (1625) und Nicole (1670) hatten auf Grund der Bibel eine Fürſtenlehre aufgeſtellt. Boſſuets Buch iſt nicht ſo ausſchließlich bibliſch, wie es nach der Überſchrift ſcheinen könnte. Die heilige Schrift enthält zwar alles, was der Menſch über ſein Verhalten gegen ſich, gegen Gott und ſeinen Nächſten wiſſen muß, iſt aber doch kein Lehrbuch des Staatsrechts und der Regierungskunſt. Boſſuet wandte ſich daher auch an Ariſtoteles und Hobbes. Nach Hobbes ſchildert er den Naturzuſtand, den geſetzloſen Kampf aller gegen alle und die Übertragung der Rechte des Einzelnen an einen Schützer der gemeinſamen Ordnung, der ein unumſchränkter Herr iſt und unbedingten Gehorſam fordern kann. Ihr patriarchaliſcher Charakter und der vernünftige Gebrauch ihrer Mittel ſetzt der Königsmacht thatſächliche Grenzen; aber der König ſteht als Geſetzgeber auch über dem Gewohnheitsrecht, und die einzige wirkliche Schranke ſeiner Herrſchergewalt iſt das Geſetz Gottes. Der König „nach dem Herzen Gottes" iſt ein Bollwerk der Kirche; denn die Kirche iſt der Wille Gottes auf Erden und heiligt das unumſchränkte Recht des Monarchen unter der Vorausſetzung, daß er ihre Geſetze anerkennt und ihnen Geltung verſchafft. Boſſuet ſchrieb als Biſchof der römiſchen Kirche. Eine Politik, die aus kirchlicher Auffaſſung hervorgegangen iſt, erhebt natürlich die Kirche über den Staat, nicht aus Herrſchſucht, ſondern um des geiſtlichen Zieles willen, das die ſittliche Leitung des Menſchen iſt. Wie kann dieſes erreicht werden, wenn ſich der Staat nicht der Kirche für ihre Zwecke zur Verfügung ſtellt? Boſſuet glaubte, daß unter Ludwig XIV. ſein Ideal in der Verbindung von Thron und Altar annähernd verwirklicht ſei. Er hatte oft genug gepredigt, daß nichts unter der Sonne vollkommen ſei, aber ein Blick auf die Monarchie unter Ludwig XIV. erfüllte ihn mit Genugthuung, dieſe Monarchie entſprach den Wünſchen des vernünftig denkenden Mannes; und Stolz ſchwellte die Bruſt des franzöſiſchen Patrioten, als er ſeinen majeſtätiſchen, ſtarken, ſelbſtbewußten und klugen Herrn an der Spitze des Staates erblickte und (im Jahre 1683) triumphierend ſagte:

> „Durch die Bemühungen eines ſo großen Königs iſt ganz Frankreich nur eine einzige Feſtung, die nach allen Seiten hin dräuend die Stirn bietet. Gedeckt nach jeder Richtung, iſt ſie fähig, in ihrem Schoße den Frieden aufrecht zu erhalten, aber auch den Krieg überall dahin zu tragen, wo es erforderlich iſt, und mit gleicher Kraft einen Schlag in die Nähe wie in die Ferne zu thun. Unſere Feinde wiſſen davon zu ſagen, und unſere Bundesgenoſſen haben in der größten Entfernung erkannt, wie hilfreich Ludwigs Hand war.... Ludwig iſt die Schutzmauer des Glaubens, dem Glauben dienen ſeine zu Waſſer und zu Lande gefürchteten Waffen, aber bedenken wir, daß er ihn im Ausland überall aufrichtet, weil er ihn im Innern und mitten in ſeinem Herzen zur Herrſchaft gebracht hat."

Alles, was Boſſuet ſchrieb, iſt einem Bedürfnis des wirklichen Lebens entſprungen; es ſollte der Unterweiſung, der Verbreitung des Glaubens oder der Bekämpfung der Widerſacher der Kirche dienen. Litterariſchen oder politiſchen Ehrgeiz über die Grenzen ſeines geiſtlichen Amtes hinaus beſaß Boſſuet nicht. Als Biſchof ſtritt er für die Macht und Unabhängigkeit der Kirche, die Reinheit des Glaubens und die Aufrechterhaltung chriſtlicher Sitte.

Im Jahre 1682 geriet Boſſuet mit ſeinem Grundſatz von der Einheit der Kirche und der Unveränderlichkeit ihrer Lehre und Verfaſſung in Widerſtreit. Die Regierung des Königs beanſpruchte in der Regalienfrage ein Recht, das ihr von Papſt Innocenz XI. beſtritten wurde. Die Verſammlung des franzöſiſchen Klerus ſtellte ſich auf Seite ihres Königs. Boſſuet gab den vier Sätzen über die gallikaniſche Kirche ihre Faſſung (Deklaration). Darunter findet ſich auch als vierter der Satz, „daß dem Papſt die Hauptentſcheidung in Fragen des Glaubens zukomme, daß ſeine Entſcheidung aber nicht als unabänderlich gelten dürfe, wenn ſie noch nicht durch die Zuſtimmung der Kirche beſtätigt worden ſei". Innocenz XI. ließ die vier Artikel öffentlich verbrennen, Ludwig ſelbſt verzichtete auf ihre Durchführung. Boſſuets Haltung in dieſer Angelegenheit war nicht Unterwürfigkeit unter die weltliche Macht, kein Bruch mit dem Grundſatz, daß das göttliche Geſetz der Kirche über dem König ſtehe, ſondern konſervatives Feſthalten an einer Lehre, in der er aufgewachſen war. In ſeiner berühmten Predigt über „die Einheit der Kirche" (30. Oktober 1681) hatte er mit Begeiſterung von der Suprematie des heiligen Stuhles geſprochen, der allein die Einheit bewahre, aber er glaubte doch das Recht der Biſchöfe, bei der Feſtſtellung der Lehre mitzuwirken — der Lehre der gallikaniſchen Kirche —, neben der „römiſchen Majeſtät" aufrecht erhalten zu müſſen. Seine Verteidigung der Deklaration, eine Schrift, die ihn bis an ſein Lebensende beſchäftigte, und der er den Titel „Das rechtgläubige Gallien" (La Gaule orthodoxe) gab (veröffentlicht 1730 und 1745), iſt eine ausführliche, gründliche und gelehrte Widerlegung der Lehre von der Unfehlbarkeit des Papſtes. Die dogmatiſche Unfehlbarkeit war für Boſſuet eine Neuerung, die er nach Pflicht und Gewiſſen bekämpfte, wie er jeder Neuerung entgegentrat, die von der beſtehenden Lehre und Überlieferung abzuweichen ſchien: in demſelben Geiſte widerſetzte er ſich dem Neuen in der Philoſophie von Malebranche, den Janſeniſten, den Kaſuiſten und ſelbſt den Beförderern einer quietiſtiſchen Richtung. Was neu war, war ihm falſch, mochte es noch ſo ſchön ſein; „pulchra, nova, falsa", ſchön, neu, falſch, hatte er unter ein Buch von Malebranche geſchrieben. Er war eine Perſönlichkeit von großartiger Einheitlichkeit und Einſeitigkeit, die auf ſeiner tiefgegründeten Auffaſſung von der hohen göttlichen Aufgabe der Kirche beruhte.

Boſſuet war einer der gefährlichſten litterariſchen Gegner der proteſtantiſchen Neuerer. Lebhaft wünſchte er die Abtrünnigen mit der alten Kirche zu vereinigen, und er glaubte dies vielleicht durch Überredung, Widerlegung und kleine Zugeſtändniſſe erreichen zu können. Er gab ohne weiteres zu, daß der Staat das Recht habe, ſeine irrenden Unterthanen unter der Androhung von Strafen zum wahren Kultus zu zwingen, aber er hat die harten und rohen Bekehrungsmaßregeln, die in Anwendung gebracht wurden, nicht gutgeheißen. Wegen der „Wiedervereinigung" der Bekenntniſſe hat Boſſuet mit Leibniz verhandelt. In denſelben Jahren arbeitete er an einem Werke, das den Proteſtanten den gründlichſten Schlag verſetzen und ihnen mit ihren eigenen Waffen den Garaus machen ſollte. Er bewies ihnen aus ihren eigenen Zeugniſſen die Unbeſtändigkeit, Wandelbarkeit und Unſicherheit ihrer Meinungen und Lehren und zeigte ihnen die Feſtigkeit, Einheit und Beſtändigkeit der auf den Felſen Petri gegründeten Kirche. Die „Geſchichte der Veränderungen der proteſtantiſchen Kirchen" (L'Histoire des variations des églises protestantes, 1688) ſetzte das in der „Glaubensdarlegung" (L'exposition de l'Église sur les matières de controverse, 1671) begonnene Werk in größerem Umfang und in der Geſtalt hiſtoriſcher Forſchung und Darſtellung mit unleugbarem Glück und Geſchick fort.

> Hier ſollten die Proteſtanten ſehen, wie ihre Religion zu ſtande gekommen ſei, wie oft ihre Bekenntniſſe geändert worden wären, wie ſie ſich getrennt hätten, erſt von der Mutterkirche, dann untereinander. Sie ſollten zugeſtehen müſſen, daß ihr Glaube nicht die chriſtliche Religion ſein könne, die von den Heiden einſt als ſo einfach, klar und beſtimmt bewundert wurde, weil er aufgebaut ſei auf Doppelſinnigkeiten und Spitzfindigkeiten. Der geiſtliche Apologet ſchwimmt hier mit der im geiſtigen Leben ſeiner Nation herrſchenden Strömung: auch für Boileau waren Doppelſinnigkeit und Zweideutigkeit die Quelle der Kirchentrennung und der Ketzerei.

Die proteſtantiſchen Widerſacher haben ſelbſt Boſſuets Ehrlichkeit, Gründlichkeit und Zuverläſſigkeit anerkannt. Daß er der Reformation von ſeinem katholiſchen Prinzip aus nicht gerecht werden konnte, iſt ſicher, ebenſo ſicher auch, daß ſeine Annahme der Einheitlichkeit und Unveränderlichkeit der römiſchen Kirche geſchichtlich unhaltbar war. Pierre Jurieu (1637—1713), der heftigſte Gegner Boſſuets, leugnete in ſeinen „Hirtenbriefen" (Lettres pastorales, 1688), daß

Unveränderlichkeit ein Zeichen der Wahrheit, Veränderung ein Zeichen des Irrtums ſei. Aber was half es, Boſſuet zu antworten: eine wahrhaft katholiſche, alle Völker der Chriſtenheit umfaſſende Kirche und Lehre ſei niemals vorhanden geweſen, die Kirchengeſchichte ſei die Geſchichte der Kirchentrennungen, die Einheit der katholiſchen Kirche werde nur dadurch aufrecht erhalten, daß man diejenigen, die beſondere Meinungen haben, unterdrücke oder hinausdränge? Mußte nicht im Papſttum ein monarchiſch-abſolutiſtiſches Prinzip zur Geltung kommen? Gerade Boſſuets Grundſatz der Einheit und Unveränderlichkeit führte notwendig zur Anerkennung der Unfehlbarkeit des Papſtes, ſo ſehr er auch ſelber dieſer „Neuerung“ widerſtrebte.

Boſſuet ſetzte ſeine Polemik in verſchiedenen „Avertiſſements“ an die Proteſtanten fort, aber dieſer Streit mit den Proteſtanten bildete nur einen Teil der unermüdlichen Thätigkeit des geiſtlichen Schriftſtellers: die verſchiedenſten Fragen der geiſtlichen Erziehung, Sittenlehre und Kirchenzucht hat Boſſuet ausführlich behandelt. In ſeinen „Maximen über die Komödie“ (Maximes sur la comédie, 1694) verdammt er das Theater ebenſo wie ſeine janſeniſtiſchen Vorgänger Conti und Nicole, und hier wie in ſeiner „Abhandlung über die Begehrlichkeit“ (Traité de la concupiscence) kommt die ganze Strenge ſeiner Sittenlehre zur Geltung, die auf der Durchführung des Grundſatzes von der vollſtändigen Verderbtheit der menſchlichen Natur beruht.

Gerade die letzten Lebensjahre Boſſuets waren voller Kämpfe. Kaum hatte er ſich gegen die grammatiſche und hiſtoriſch-kritiſche Bibelauslegung Richard Simons gewendet, der ſeiner Meinung nach „Menſchengedanken an Stelle von Gottesgedanken“ ſetzte, als eine neue geiſtliche Richtung ihn in einen Kampf mit dem Manne hineinzog, der neben ihm als der glänzendſte geiſtliche Schriftſteller des klaſſiſchen Zeitalters erſcheint: Fénelon. Der neue Feind des kirchlichen Lebens war der Quietismus. Im ganzen iſt dem franzöſiſchen Charakter die Verſenkung in die Tiefen myſtiſcher Betrachtung fremd. Aber zu derſelben Zeit, wo im proteſtantiſchen Deutſchland der Pietismus aufkam, machte ſich auch in der katholiſchen Kirche ein Zug auf Verinnerlichung des religiöſen Lebens bemerkbar. Der ſpaniſche Geiſtliche Michael von Molinos hatte ſeit 1670 mit ſeinem Myſticismus ſogar in Rom Anklang gefunden, und ſeine Anweiſung zu „innerer Frömmigkeit“, der „Geiſtliche Führer“ (Guida spiritale, Rom 1675) verbreitete ſeine Lehre von der Anſchauung Gottes auf dem „inneren Wege“. Bald aber mußte es klar werden, daß der „innere Weg“ nicht in die Kirche führe, ſondern zur Geringſchätzung des öffentlichen Gottesdienſtes, zur Nichtachtung des Sakraments, insbeſondere des Sakraments der Buße. Dieſe den Einrichtungen des kirchlichen Dienſtes drohende Gefahr erkannten die Jeſuiten wohl, die von Anfang an Molinos feindlich gegenüberſtanden, und die römiſche Inquiſition entſchied zu ungunſten des myſtiſchen Spaniers (1687).

Unterdeſſen hatte ſeine Lehre in Frankreich begeiſterte und opferbereite Anhänger erworben. An den franzöſiſchen Hof wurde die neue Myſtik durch Frau von Guyon (Jeanne Marie Bouvière, geboren 1648) gebracht, eine begeiſterte Schülerin des Barnabiten Lacombes, des Verfaſſers eines Werkes über das „innere Gebet“ (Analyse de l’oraison mentale). Frau von Guyon ſelbſt hatte ſich wiederholt als geiſtliche Schriftſtellerin verſucht. Sie folgte Lacombe nach Paris und ſuchte bei Frau von Maintenon Schutz gegen die Verfolgungen der kirchlichen Oberbehörde. Nach ihrer Lehre erreicht der Menſch ſeine Vollkommenheit in einem beſtändigen Zuſtande der Beſchaulichkeit und der Liebe. Eine Seele aber, die dieſen Zuſtand der Vollkommenheit erlangt hat, iſt nicht mehr zu den „ausdrücklichen, unterſchiedenen“ Werken der Liebe (charité) verpflichtet, ſondern ſie iſt jetzt gleichgültig gegen irdiſche und himmliſche Güter und entäußert ſich in der vollkommenen Beſchaulichkeit, in der Vereinigung mit Gott aller klaren

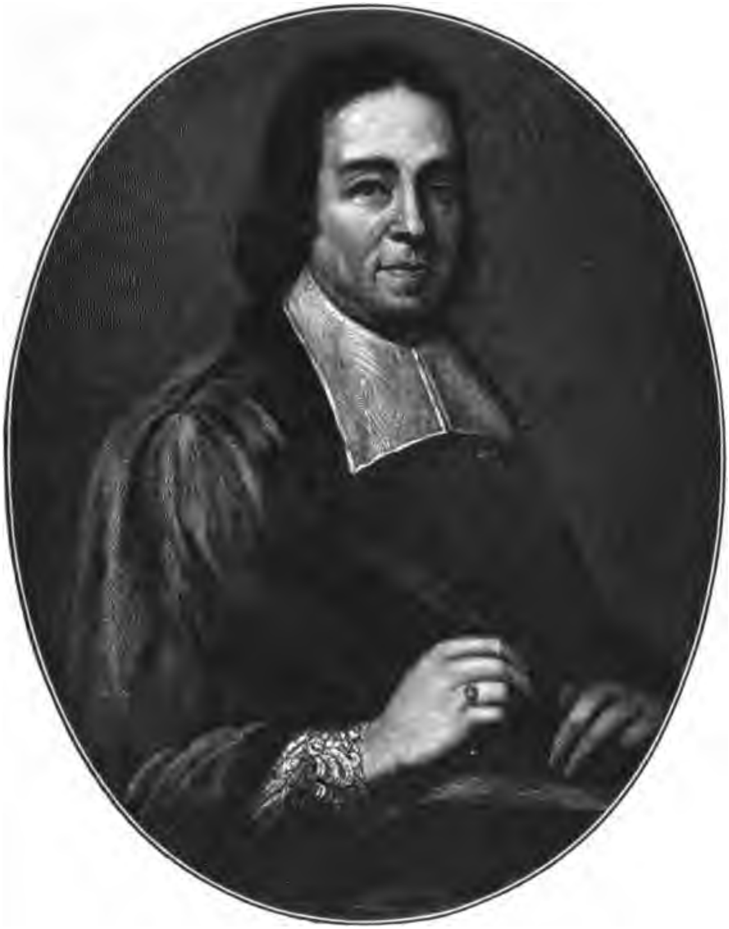
Ideen (idées distinctes), ſelbſt des Gedankens an die Attribute Gottes und die Myſterien Jeſu Chriſti. Dem geſunden Verſtande der Frau von Maintenon erſchienen die Lehren der Frau von Guyon auf die Dauer doch bedenklich; ſie zog ihren Beichtvater, den Biſchof von Chartres, zu Rate und wandte ſich an Boſſuet und Fénelon. Fénelons gemütvoller Natur war die Richtung der Frau von Guyon nicht unſympathiſch. Einige Auszüge aus ihren Schriften über die „reine (uneigennützige) Liebe“ wurden von ihm nicht unbedingt verurteilt. Dies erregte ſchon den Unwillen des Biſchofs von Meaux. Boſſuet bereitete gegen den Quietismus die „Unterweiſung über den Zuſtand des Gebetes“ (L'Instruction sur l'Etat d'oraison) vor, die mit der Billigung Fénelons erſcheinen ſollte. Hierzu war der Biſchof von Cambray, während Frau von Guyon in Vincennes in Haft gehalten wurde, wenig geneigt. Er kam Boſſuet zuvor, indem er die „Auslegung der Grundſätze der Heiligen über das innere Leben“ (Explication des Maximes des Saints sur la vie interieure, 1. Februar 1697) herausgab, worin die Frage der „uneigennützigen Liebe“ den Kernpunkt bildet. Boſſuet fand, daß der Inhalt des Buches mit den Artikeln in Widerſpruch ſtand, über die man ſich in einer Konferenz zu Iſſy geeinigt hatte. Jetzt veröffentlichte er die „Unterweiſung über den Zuſtand des Gebetes“ (Sommer 1697) gegen die Irrtümer der falſchen Myſtiker, ja er brachte ſogar eine Denkſchrift vor, worin achtundvierzig Sätze in Fénelons Buch angegriffen wurden, weil ſie ſeiner Auffaſſung nach gegen den reinen Glauben verſtießen und zum Quietismus mit ſeinen abſcheulichen Greueln verleiteten.

In Rom war man wenig geneigt, ſich mit der Sache zu befaſſen, aber Ludwig XIV. verlangte dies auf Boſſuets Wunſch ausdrücklich. Fénelon fiel in Ungnade und wurde in ſeine Diözeſe verwieſen. Inzwiſchen dauerte der litterariſche Streit fort, und der Biſchof von Meaux ſchrieb einen „Bericht über den Quietismus“ (Relation du Quietisme, Juni 1698). Es gelang ihm, Frau von Guyon zu verdächtigen: Lacombe, der in Vincennes gefangen gehalten wurde, ließ ſich einen Brief abnötigen, wonach ſein Verhältnis zu der ſchwärmeriſchen Frau als ſittlich anfechtbar erſchien. Im folgenden Jahre (1699) wurde er ins Irrenhaus gebracht! Auch Fénelon rechtfertigte ſich in einer „Antwort auf den Bericht über den Quietismus“ (Réponse à la Relation du Quietisme, Auguſt 1698) über ſeine Beziehungen zu Frau von Guyon. Er beklagt ſich darüber, daß Boſſuet die Frage vom Gebiet der Lehre auf das perſönliche übertragen und ſogar Privatbriefe benutzt habe, um ſeinen Gegner in Rom zu verläſtern. Zum Schluß beſchwört er ihn, doch nicht mit Andeutungen und halben Geheimniſſen zu wirtſchaften, ſondern, wenn er etwas gegen ihn vorbringen könne, offen damit hervorzutreten. Ein zweites Schreiben König Ludwigs XIV. an Innocenz XII. wirkte in Rom ſo aufklärend, daß der Papſt in einem Breve (12. März 1699) die „Grundſätze der Heiligen“ verdammte. Fénelon handelte, wie es ſich für einen wahren Sohn der Kirche ziemte: er gab ſeiner Gemeinde am 25. März 1699 öffentlich kund, daß er dem päpſtlichen Breve beipflichte. Die Art, wie Boſſuet den Kampf gegen ſeinen Amtsbruder führte, iſt nicht zu rechtfertigen; in der Sache ſelbſt folgte er der Stimme ſeines Gewiſſens.

Wird die Frage, um die es ſich handelte, ihrer geiſtlichen Terminologie und ekſtatiſchen Umhüllungen entkleidet, ſo ſpitzt ſie ſich auf die Alternative zu, ob es beſſer iſt, das Gute um ſeiner ſelbſt willen zu lieben und zu thun, ſogar wenn man es unbewußt thut (Fénelons uneigennützige Liebe), oder ob man gut handeln ſoll mit der bewußten Ausſicht auf Lohn. Gegen die mehr heldenmäßige Auffaſſung des Edelmannes Fénelon vertrat der bürgerliche Boſſuet den praktiſchen Standpunkt: ihm reicht bei den Menſchen, wie ſie ſind, das edlere Motiv der Liebe nicht aus, um ſie zum Guten zu lenken. Der ſchwärmeriſchen Liebesſehnſucht und zarten, das

Gemüt erfüllenden Symbolik quietiſtiſcher Vorſtellungen und Lehren war der durchaus verſtändige Boſſuet nicht zugänglich.

Nachdem Boſſuet mit dem Quietismus fertig war, machte ihm noch die unbotmäßige Hartnäckigkeit der Janſeniſten zu ſchaffen und die Läſſigkeit einer beſonders von Jeſuiten vertretenen Moral, die ſich an der bloßen Ausübung der kirchlichen Werke genügen ließ. Auf der Kirchenverſammlung in Saint-Germain-en-Laye (Juni 1700) ſuchte er den Mittelweg zwiſchen den Übertreibungen der ſtrengen Janſeniſten und der ſittlichen Gleichgültigkeit einer Richtung, der es nur darauf ankam, die Macht der Kirche zu befeſtigen. Er ſetzte in der letzten großen Verſammlung des Klerus unter Ludwig XIV. ſeinen Willen durch: die Lehren der Janſeniſten wurden für verwerflich erklärt. Boſſuet hatte warme Sympathien für die Männer von Port-Royal und ihre ſtrenge Moral, aber ihre Anſichten über die Beziehungen der Gnade zur Freiheit verurteilte er. Als die Janſeniſten den Kampf gegen das von der franzöſiſchen Kirche gebilligte päpſtliche Formular (vgl. S. 397) erneuerten, und als die „Réflexions morales“ (Moraliſche Betrachtungen) von Quesnel erſchienen, ſchrieb Boſſuet die „Abhandlung über die Autorität der kirchlichen Urteile“ (Traité sur l'autorité des jugements ecclésiastiques), um dem ewigen Streit über die That- und die Rechtsfrage ein Ende zu machen. Vor der Vollendung dieſer Arbeit überraſchte der Tod den unermüdlichen Vorkämpfer der kirchlichen Autorität, Einheit und Beſtändigkeit: er ſtarb mit den „Waffen in der Hand“.



Eſprit Fléchier. Nach einem Gemälde des 18. Jahrhunderts, im Beſitz des Bistums Nîmes, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 445.

Unter Ludwig XIV. blühte auch die geiſtliche Beredſamkeit. Der ſtarke moraliſche Zug, der der franzöſiſchen Litteratur eigen war, konnte ſich hier am unmittelbarſten äußern. Die Kanzelberedſamkeit erhielt eine große Bedeutung, weil wirklich ein lebendiges religiöſes

Intereſſe bei den Gebildeten und in der vornehmen Welt vorhanden war. Wenn die Geiſtlichen die Kanzel beſtiegen, fanden ſie eine Zuhörerſchaft, die gern pſychologiſche Analyſe trieb, moraliſche Betrachtungen anſtellte und ſich an Charaktergemälden (Porträts) ergötzte. Die Predigt wurde oft beurteilt wie eine weltliche Komödie, auch das Preziöſentum übte ſeinen Einfluß aus. Mit der Beſſerung des Geſchmacks trat dann wieder ein Umſchwung ein. Die Citate aus der profanen Litteratur, die unziemlichen Anſpielungen, das falſche Pathos, die Antitheſen, die übertriebenen Figuren kamen wieder aus der Mode, und Männer von gründlicher theologiſcher Bildung und ſittlichem Ernſt verſtanden es, in edler, klarer und gewählter Sprache der Predigt zugleich einen würdigen, echt chriſtlichen Inhalt und einen ſchönen, die Anſprüche des feingebildeten Weltmannes befriedigenden Ausdruck zu geben. Die Predigten, die in der Litteratur den glänzenden Zuſtand der geiſtlichen Beredſamkeit offenbaren, ſind freilich faſt nur für die vornehmere Welt berechnet, mehr für den „honnête homme“ als für die ganze Gemeinde. Aber auch der Bürger fand Geſchmack an dieſem vornehmen Weſen. Als der Pater Seraphin ſich in ſeiner Predigt mit einer einfachen Erklärung des Evangeliums begnügte, fanden ihn die Hofleute, nach La Bruyères Bericht, vortrefflich, aber „die Stadt war nicht ihrer Meinung: wo er gepredigt hat, ſind die Angehörigen der Gemeinde fortgeblieben, ſelbſt die Mitglieder des Kirchenvorſtandes waren verſchwunden“. Der Kapuziner Seraphin hatte für die Hofleute wohl den Reiz der Neuheit; ſonſt wollte jeder, der ſich zu den Gebildeten rechnete, eine ſchöne Predigt hören, „eine redneriſche Abhandlung nach allen Regeln“ (La Bruyère).

Neben Boſſuet waren damals Bourdaloue, Fléchier und Jules Mascaron (1634 bis 1703) die glänzendſten Vertreter gediegener und vornehmer Kanzelberedſamkeit. Esprit Fléchier (1632—1710; ſ. die Abbildung, S. 444) kam 1659 nach Paris und wurde zuerſt als Schöngeiſt wegen ſeiner lateiniſchen und franzöſiſchen Verſe gefeiert. Im Jahre 1665 begleitete er den königlichen Kommiſſar von Caumartin zu den Gerichtsſitzungen der Parlamentsdelegation in die Auvergne. Als galanter Salonabbé entwarf er für Frau von Caumartin eine witzige Schilderung der damaligen vornehmen und parlamentariſchen Welt der Auvergne, die, nachdem ſie den kleinen Kreis, für den ſie beſtimmt war, ergötzt hatte, bis zum Jahre 1844 auf der Bibliothek von Clermont in Verborgenheit ruhte. Dieſer Bericht über die „großen Gerichtstage“ (grands jours) in der Auvergne iſt eine der merkwürdigſten Schriften des 17. Jahrhunderts. Sie ſchildert das Leben in der Provinz mit einer Lebendigkeit und Vielſeitigkeit, die in dieſer Zeit nicht ihres gleichen hatte.

Fléchier erzählt in einem heiteren und flotten Ton, ohne ſittliche Entrüſtung, Verbrechen und Ausſchreitungen, Thorheiten und Sonderbarkeiten, Mißbräuche und Amtshandlungen der eingreifenden Juſtiz und ſpricht auch ziemlich frei von den Richtern ſelbſt: „Die Herren von den großen Gerichtstagen“, heißt es, „laſſen Schafotte bauen für die Hinrichtungen und Bühnen aufſchlagen für Vergnügungen; morgens im Gerichtsgebäude machen ſie Tragödien und hören nachmittags Poſſen in den Ballhäuſern an; ſie preſſen vielen Familien Thränen aus und verlangen nachher zum Lachen gebracht zu werden.“

Die Entdeckung dieſes auch kulturgeſchichtlich wichtigen Buches hat Fléchier von einer Seite gezeigt, die bei dem gefeierten Kanzelredner überraſchte. Aber in Paris wurde er bald der ernſte und arbeitſame Geiſtliche, dem ſeine Beredſamkeit einen Sitz in der Akademie (1673) und reichen Erfolg bei Hofe einbrachte.

Fléchier tadelt die falſchen Tugenden, die Selbſtgerechtigkeit, die weltlich geſinnten Nonnen, die Eltern, die aus Eigennutz ihre Kinder zwingen, in den Mönchsſtand zu treten, „die das Erbteil Jeſu Chriſti ausbeuten für den Aufwand ihrer Weiber und hochmütigen Töchter, die den Ehrgeiz und die Eitelkeit, vielleicht die Ausſchweifungen ihrer älteſten Kinder unterhalten aus den Erſparniſſen und Benefizien ihrer jüngeren Kinder“. Er ſcheut ſich nicht, die Sünden und Mißbräuche zu geißeln, die ſich in der geiſtlichen Welt der eigenen Zeit bemerklich machen, und er wirft den modernen Chriſten ihre Begier vor, „anmutige Schilderungen der Laſter ihrer Zeit zu hören, wo jeder das Bildnis des anderen zu ſehen glaubt anſtatt des eigenen, wo man ſich ſelbſt ein unterhaltendes Vergnügen aus ſeiner Sünde bereitet in den boshaften Anwendungen, die man auf die Sündhaftigkeit anderer macht, und wo die weiſen Mahnungen des Predigers zu heimlichen Afterreden und Satiren gegen den Nächſten ausgebeutet werden“.

Seine litterariſche Berühmtheit verdankte Fléchier Gelegenheitsreden auf Heilige und vor allem ſeinen Trauerreden. Als ſein Meiſterſtück gilt die Rede auf Turenne. Alle ſind weniger einfach, weniger von bibliſchem Geiſte durchdrungen als die Boſſuets; der Verfaſſer zeigte ſich darin als Redekünſtler von Geiſt und Feinheit, ſeine Perioden waren mit Sorgfalt abgezirkelt und ſymmetriſch geordnet: Fléchier war viel mehr als Boſſuet der Vertreter der vornehmen und höfiſchen Beredſamkeit.

Louis Bourdaloue (1632—1704), Mitglied des Ordens Jeſu, hatte ſich ſchon in der Provinz als Prediger einen Namen gemacht, als er nach Paris kam und zuerſt im Profeßhaus der Jeſuiten predigte. Bald wurde er ein beliebter Prediger des Hofes. In den Jahren 1670 bis 1697 hat er häufig die Faſten- und Adventspredigten vor Ludwig XIV. gehalten. „Ich höre lieber ſeine Wiederholungen“, ſoll der König geſagt haben, „als Neues von einem andern.“ Bourdaloue war der Moraliſt auf der Kanzel, ſeine Moral ſtreng. Er faßte die Laſter, Schwächen und modiſchen Fehler der Zeitgenoſſen viel ſchärfer ins Auge als die übrigen Kanzelredner und benutzte die im litterariſchen und geſellſchaftlichen Leben hervortretenden Erſcheinungen für ſeine moraliſche Unterweiſung: als der „Tartuffe“ die Gemüter erregte, ſetzte er auseinander, wie leicht die echte mit der wahren Frömmigkeit verwechſelt werden könnte. Vor Ausſchreitungen behütete ihn dabei, wie er ſagte, ſein geſunder Menſchenverſtand. Die Zeitgenoſſen hatten das Gefühl, daß er manchmal ganz beſtimmte Perſonen meinte und wirkliche Porträts „nach der Regel“ zeichnete. Aus „pathetiſchen und gefühlvollen Reden“ machte ſich dieſer Prediger nichts: „Meine Abſicht iſt es“, ſagte er, „eure Vernunft zu überzeugen.“ Bourdaloues Predigten, die oft zu ſtreng logiſch in der Beweisführung, zu trocken, eintönig und ſchwunglos erſcheinen, ſind, litterariſch betrachtet, mit ihrer Mäßigung, beſonnenen Klarheit und verſtändigen Wahrheit echte Hervorbringungen des klaſſiſchen Zeitalters. Daher war Bourdaloue der charakteriſtiſche Kanzelredner des großen Jahrhunderts. Die Sévigné, Maintenon, La Vallière, La Bruyère, Boileau verkündeten ſeinen Ruhm.

3. Die Bühnendichtung.

Als der eigentliche Begründer und Schöpfer des franzöſiſchen Luſtſpiels dem „Hof und der Stadt“ Paris am 18. November 1659 bei der Aufführung der „Lächerlichen Preziöſen“ zuerſt ſeine unvergleichliche Begabung offenbarte, lag eine harte und lange Lehrzeit hinter ihm. Jean Baptiſte Molière (ſ. die Abbildung, S. 448) war am 15. Januar 1622 in der Straße Saint-Honoré zu Paris als der älteſte Sohn des Teppichwirkers und königlichen Kammerdieners Jean Poquelin geboren. Der Vater verſchaffte ſeinem Sohn ſpäter die Anwartſchaft auf ſein Hofamt (1637), aber ein Handwerk wollte er ihn wohl nicht bloß erlernen laſſen, da er ihn 1636—41 auf das Jeſuitengymnaſium Clermont in Paris ſchickte. Als der junge Poquelin dieſe Schule verlaſſen hatte, holte er ſich, zum Juriſten beſtimmt, in Orléans das Licentiatendiplom. Die Vertrautheit mit der „Chikane“, die er ſpäter in einigen ſeiner Komödien zeigt, machen die Annahme wahrſcheinlich, daß er die Abſicht hatte, Advokat zu werden. Aber jedenfalls hat er dem

„Cujas bald eine lange Naſe gezogen“, denn ſchon am 30. Juni 1643 wird in einem Kontrakte Jean Baptiſte Poquelin genannt, der ſich mit anderen Komödianten zur Ausübung des Schauſpiels und Aufrechterhaltung einer Truppe unter dem Namen „Erlauchtes Theater“ (l'Illustre théâtre) verbindet.

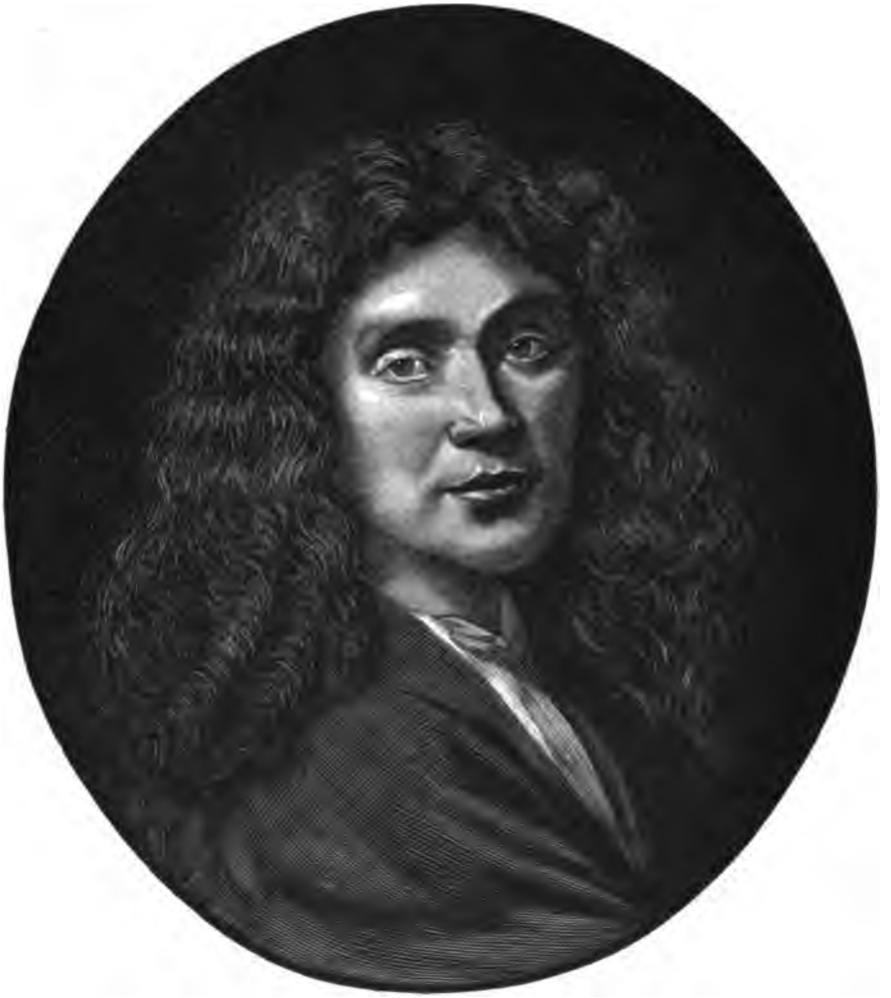
Wie kam der angehende Advokat aus gutem Bürgerhauſe in dieſe Galeere? Zog ihn eine zarte Neigung zu Madeleine Béjart (geboren 1618) in die Geſellſchaft, oder erging es ihm in dieſer Zeit des Bühnenaufſchwungs wie manchem jungen Mann von guter Erziehung und Herkunft? Trieb ihn der angeborene Genius zur Bühne, an die er für immer gefeſſelt bleiben ſollte? Das „illuſtre Theater“ begann im Dezember 1643 in der Vorſtadt St.-Germain des Prés ſeine Vorſtellungen in einem Ballhaus (jeu de paume des Mestayers). Daß Poquelins Eintritt in eine Schauſpielertruppe ihn mit ſeinem Vater veruneinigt habe, iſt kaum anzunehmen; denn dieſer unterſtützte ihn bei ſeiner Gründung. Der ältere Poquelin wußte, in welcher Gunſt das Theater bei Hofe ſtand. Aber die Geſchäfte gingen herzlich ſchlecht, man ſiedelte auf das andere Ufer der Seine (Port St.-Pol) ins „Schwarze Kreuz“ über (1645), und auch hier glückte es nicht. Die Schulden drückten, die Einnahmen wurden nicht beſſer, wegen einer Forderung von 142 Livres für Talglichte wurde der junge Poquelin ins Schuldgefängnis geführt. Schließlich gab er das Unternehmen in Paris auf. Ein Vergleich mit den Gläubigern kam am 15. Auguſt 1645 unter Vermittelung des älteren Poquelin zu ſtande, und Molière — dieſen Namen hatte er inzwiſchen angenommen — kehrte Paris den Rücken. Die Trümmer ſeiner Truppe vereinigte er mit der Geſellſchaft des Herzogs von Epernon, die unter der Leitung Dufresnes ſtand, und begab ſich mit ſeinen neuen Kameraden auf die Wanderſchaft. Von 1645 oder 1646 an haben dieſe Wanderungen elf Jahre gedauert. Der Dichter fand dabei Zeit und Gelegenheit, die verſchiedenſten Gegenden ſeines Vaterlandes, die Menſchen, ihr Gebaren und ihre Sprechweiſe, die Mannigfaltigkeit der durch Stand, Herkunft und Umgebung bedingten Abweichungen der Charaktere kennen zu lernen. So kümmerlich, daß man im Freien übernachten mußte oder „mit Hunden aus dem Dorfe gehetzt wurde“, wie ein moderner Autor ſchreibt, war das Leben der Molière-Dufresneſchen Truppe nicht. Die Geſellſchaft gehörte vielmehr zu den vornehmeren; man ſpielte in Stadthäuſern, Ballhäuſern und Schlöſſern, bei feierlichen Empfängen obrigkeitlicher Perſonen oder während der Verſammlungen der Stände einer Provinz.

Molière mußte frühzeitig für den Spielplan ſeiner Geſellſchaft ſorgen, und zu dieſem Zwecke hat er manche fremde Stücke oder Szenen umgearbeitet. In zwei kleinen Poſſen, der „Eiferſucht des Eingeſchmierten“ (La Jalousie du Barbouillé) und dem „Fliegenden Arzte“ (Le Médecin Volant), zeigt er ſich abhängig von der Stegreifkomödie (Commedia dell' Arte) der Italiener, aber auch ſeine erſte wirkliche Komödie: „Der Unbeſonnene“ (L'Etourdi, 1653 oder 1655 in Lyon aufgeführt), war die Bearbeitung eines italieniſchen Stückes.

Die wichtigſte Perſon der Komödie iſt der verſchlagene Diener (Mascarille), der ſeinen leichtſinnigen Herrn zu ſeinem Glücke verhelfen muß und zu ſeinem Ärger immer und immer wieder Zeuge davon wird, wie ſeine Schlauheit durch den unüberlegten Eifer ſeines Herrn um ihren Erfolg gebracht wird.

Molières zweite Komödie, der „Liebesverdruß“ (Dépit amoureux), fällt in die Jahre 1655 oder 1656. In den reizenden Szenen des miteinander ſchmollenden und ſich wieder ausſöhnenden Liebespaares folgt der Dichter ſchon ſeinem eigenen Genius, obgleich die Intrigue auf ein italieniſches Stück (L'Interesse von Nicolò Secchi, 1581) zurückgeht. Inzwiſchen hatte ſich die Truppe Molières einen glänzenden Ruf erworben, und ſeine Freunde gaben ihm den Rat, „ſich Paris zu nähern“: Molières Wanderjahre gingen zu Ende. Er beſaß jetzt gründliche

Bühnenerfahrung und eine wohlausgeſtattete und geübte Truppe, durch die er ſeine Bühnenſchöpfungen zu voller Geltung zu bringen vermochte. So vorbereitet, kam er im Herbſt 1658 nach Paris. Hier gab es ja damals bereits zwei angeſehene Bühnen, das „königliche“ Theater des Hôtel Bourgogne und die Truppe des Marais. Aber Molière hatte Gönner bei Hofe: im alten Louvre, im Saal der Wache (Salle des Gardes), gab er am 24. Oktober 1658 ſeine erſte Vorſtellung: Corneilles „Nicomedes“. Die Aufführung machte wenig Eindruck, aber nach Beendigung des Trauerſpiels trat Molière vor und erſuchte den König, „ihm zu ſeiner Erheiterung einen jener harmloſen Scherze vorſpielen zu dürfen, mit denen er bisweilen die einfachen Leute in der Provinz unterhalten hätte“. Molière gab nun den „Verliebten Doktor“ (Le docteur amoureux), worin er ſelbſt die Hauptrolle ſpielte. Der König war beluſtigt, und Molière durfte ſeine Geſellſchaft die „Truppe Monſieurs“ (des Herzogs von Orléans) nennen. Die Bühne befand ſich



Jean Baptiſte Molière. Nach dem Gemälde von Pierre Mignard, in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 446.

zuerſt im Petit-Bourbon, ſpäter überwies man Molière das Theater Richelieus im Palais-Royal (20. Januar 1661). Der Erfolg ſeiner erſten aus der Provinz mitgebrachten beiden Komödien ließ Molière den Schritt zur völligen Selbſtändigkeit als Dichter thun. Er griff keck hinein in die Sitten, die geſellſchaftlichen und litterariſchen Zuſtände der eigenen Zeit und brachte am 18. November 1659 ſeine „Lächerlichen Preziöſen“ (Les Précieuses ridicules, gedruckt 1660) zur Aufführung.

Die Handlung des Stückes iſt poſſenhaft. Zwei „Gänſe aus der Provinz“ ſind nach Paris gekommen und von dem ſchöngeiſtigen preziöſen Weſen angeſteckt worden; ſie weiſen zwei annehmbare Freier ab, weil dieſe ihren aus der Romanlektüre geſchöpften Idealen nicht entſprechen. Die beiden Abgewieſenen verkleiden ihre Bedienten Mascarille und Jodelet als Edelleute, die vollſtändig im Beſitz des „bel air“ ſind und die beiden jungen Damen beſuchen. Dieſe ſind entzückt, einen Marquis und einen Vicomte kennen zu lernen, die auf der Höhe der preziöſen litterariſchen und geſellſchaftlichen Bildung ſtehen, und werden durch die Seelengemeinſchaft zu Kundgebungen uneingeſchränkter Bewunderung hingeriſſen. Man will eben mit den herbeigerufenen Herren und Damen der Nachbarſchaft einen kleinen Ball improviſieren, als die zurückgewieſenen Freier hereinplatzen und ihre verkleideten Bedienten tüchtig durchbläuen. So rächen ſie ſich an den „lächerlichen“ Preziöſen; es fragt ſich nur, wer die für den Ball angeworbenen Muſikanten bezahlt?

Die Handlung des Stückes erinnert an die Schwänke (Farcen) des ausgehenden Mittelalters. Sie enthält keine Liebesintrigue, die zu einem glücklichen Abſchluß gebracht wird: es wird jemand ein Streich geſpielt, der Streich gelingt, und damit iſt die Komödie aus. Aber dieſe Farce erfüllte zugleich eine zu den Sitten der Zeit in ſo enger Fühlung ſtehende Lebenswahrheit der Darſtellung, daß alle früher vorhandenen Poſſen und Komödien dagegen erblaßten. Hier kam es nicht darauf an, daß ein Eraſt, der einem Lälius oder Tirſis einer anderen Komödie verzweifelt ähnlich ſah, eine Lydia, Conſtantia oder Florice heimführte, hier handelte es ſich darum, über thatſächlich in der Bildung der Zeit ſich hervordrängende Erſcheinungen ein Urteil zu gewinnen und den Zweck der Komödie wahr zu machen, eine Darſtellung der Sitten zu ſein. Die Anſpielungen auf den „Großen Cyrus“, auf die „Carte de Tendre“, auf die Sammlungen „ausgewählter Verſe“ waren ſo klar, die Charaktere der beiden Heldinnen in ſo hohem Grade die zeitgemäßen Erzeugniſſe einer verkehrten Bildungs- und Geſchmacksrichtung, daß dieſe poſſenhafte Handlung trotz ihres an die Stegreifkomödie der Italiener erinnernden Ausganges eine hohe Wichtigkeit für die Geſchichte des franzöſiſchen Luſtſpiels erhielt. Die Geſpräche der beiden Damen Madelon und Cathos mit den verkleideten Bedienten machen nicht den Eindruck, als ſeien ſie von jemand erfunden worden, der ſich über die Preziöſen luſtig machen will, ſondern die Perſonen wirken ganz von ſelber komiſch, ſie ſprechen und handeln, wie ſie ihrer Natur gemäß ſprechen und handeln müſſen. Molière verwahrt ſich gegen die Unterſtellung, als ob er die Damen des Hôtel Rambouillet habe verhöhnen wollen; er meint „die wahrhaften Preziöſen dürften ſich nicht gekränkt fühlen, wenn die lächerlichen verſpottet würden“. Daß die Urbilder der Madelon und Cathos nicht Madeleine de Scudéry und Cathérine de Rambouillet ſein konnten, liegt auf der Hand. Aber ſo unperſönlich die Satire auch ſein mochte, die Tendenz gegen die preziöſe Richtung war unverkennbar.

Aus der Vorrede zum erſten rechtmäßigen Druck der „Preziöſen“ ſpricht ſich das Selbſtvertrauen aus, das der Dichter gewonnen hatte. Noch eine kleinere Komödie: „Sganarelle, oder der Ehemann, der ſich für betrogen hält“ (Sganarelle ou le cocu imaginaire, zuerſt aufgeführt am 28. Mai 1660), die wenigſtens einen Fortſchritt in der Ausbildung ſeiner poetiſchen Sprache zeigt, hat Molière im Petit-Bourbon aufgeführt. Nach der Überſiedelung ins Palais-Royal verſuchte er ſich mit einer Komödie im höheren Stile: „Dom Garcie de

Navarre“ (4. Februar 1661). Der Erfolg blieb aus: Molière hatte beſſeres zu thun, als ſpaniſche Hofkomödien zu ſchreiben. Da er als Schauſpieler mit Vorliebe tragiſche Rollen ſpielte, hätte er wohl auch gern als tragiſcher Dichter Lorbeeren geerntet. Es war ihm ärgerlich, daß die äſthetiſche Kritik ſeiner Zeit die tragiſche Muſe höher ſtellte als die komiſche. Aber zum Glück blieb er der Komödie treu und legte dafür in ſie einen ſo tiefen Ernſt, daß er mit der komiſchen Einkleidung naheliegender und beſcheidener Lebensverhältniſſe ergreifender wirkte als durch die Darſtellung fernliegender beweinenswerter Fürſtenſchickſale. Mit ſeinen beiden folgenden Stücken, der „Männerſchule“ (École des Maris, 24. Juni 1661) und der „Frauenſchule“ (École des femmes, 26. Dezember 1662), eroberte Molière ſich den Platz des erſten komiſchen Dichters ſeiner Zeit. Die „Frauenſchule“ war ſein „Cid“: der Beweis ſeiner unerreichbaren Überlegenheit. Und wie gegen Corneille, ſo entfeſſelte dieſer Sieg des Genius auch gegen Molière eine Fülle feindſeliger Kundgebungen.

Die „Männerſchule“ behandelt eine Idee, die einſt Diphilus von Sinope einer Komödie zu Grunde gelegt hatte, und die von Plautus und von Terenz übernommen worden war. Zwei Brüder, von denen der eine mild und heiter, der andere ſtreng und ernſt iſt, erziehen jeder einen jungen Mann. Die Güte erzielt einen beſſern Erfolg als die mürriſche Härte. Molière läßt die Pfleglinge der beiden älteren Männer zwei junge Mädchen ſein, die Sganarelle und Ariſte zu ihren Gattinnen erziehen wollen. Strenge und Mißtrauen bewirken bei Iſabelle, daß ſie ihren Vormund Sganarelle betrügt, während Leonore, die Bälle, Geſellſchaften und Theater beſuchen darf, dem viel älteren Ariſte Neigung und Treue entgegenbringt. Die Handlung geht nur zwiſchen den drei Perſonen Sganarelle, Iſabelle und dem jungen Valère vor ſich. Valère hat Iſabelle geſehen und ſich in ſie verliebt. Aber Sganarelles Argwohn hält das Mädchen in ſtrenger Abgeſchloſſenheit. Iſabelle macht nun Sganarelle ſelbſt zu ihrem Vermittler. Valère erkennt bald den Sinn der Abweiſungen, die ſie ihm durch Sganarelle zukommen läßt, und gebraucht dieſen gleichfalls als Liebesboten. Sganarelles Erziehungsſyſtem mißglückt gänzlich, das luſtige Liebespaar überwindet ſeinen mürriſchen Widerſtand durch immer neue Liſten, er ſelbſt dient den zärtlichen Abſichten ſeines jugendlichen Nebenbuhlers.

Die eigentliche Handlung iſt eine Reihenfolge von gelungenen Anſchlägen, wie in der alten Komödie; Liſt ſiegt über Zwang, Jugend und Frohſinn über Alter und Grämlichkeit. Die Freude darüber, daß der Alte genasführt wird, ließ ſittliche Bedenken über den Betrug, durch den die Verliebten ihr Ziel erreichen, nicht aufkommen. Aber Molière gibt doch dem luſtigen Betrug Iſabellens einen ernſteren Inhalt durch die Gegenüberſtellung von Ariſte und Sganarelle, von Iſabelle und Leonore. Er hat die Handlung benutzt, um ſeine Anſichten über weibliche Erziehung lebendig vorzuführen. Man kann freilich nicht ſagen, er habe durch ſein Luſtſpiel bewieſen, daß die freie Erziehung mehr wert ſei als die ſtrenge. Wenn Sganarelle gehaßt, Ariſte geliebt wird, ſo verdanken ſie dies weniger ihren erzieheriſchen Grundſätzen als ihren Charaktereigenſchaften. Dies mag ein Schaden für die Durchführung der „Theſe“ ſein, aber die Komödie und die allgemeine Wahrheit des Dargeſtellten gewannen dabei nur.

Als Ariſte Molières Anſichten über Mädchenerziehung verkündete und mit ihrer Anwendung in der Komödie Glück hatte, verlobte ſich auch der Dichter nach einer Aufführung der „Männerſchule“ mit einem jungen Mädchen, das kaum halb ſo alt war wie er, und ſechs Tage darauf (20. Februar 1662) wurde ſeine Ehe mit Armande Béjart (geboren 1642) in Saint-Germain-l’Auxerrois eingeſegnet. Armande galt als Tochter Joſeph Bejarts und war als echtes Theaterkind vielleicht ſchon ſeit 1653 auf der Bühne thätig. Molière hatte geglaubt, durch herzliches Wohlwollen, Nachſicht und Liebe ſein künftiges Glück geſichert zu haben, aber die Erfolge, die der anmutigen Schauſpielerin Armande auch außerhalb des Theaters nicht fehlten, beſtärkten ihren Leichtſinn und ihre Eitelkeit und vernichteten Molières Eheglück.

In der „Frauenſchule" nahm der Dichter die Erziehungsfrage mit größerer Gründlichkeit und reiferer Kunſt noch einmal auf. Das Stück war der größte äußere Erfolg Molières. Gering war auch diesmal der Gehalt an äußerer Handlung. Das Motiv der Verwickelung findet ſich ſchon bei Straparola („Scherzhafte Nächte") und in einer ſpaniſchen Novelle bei Scarron („Die überflüſſige Vorſicht", Nouvelles tragicomiques, 1661). Es glaubt jemand, der ſein Weib in Unſchuld und Unerfahrenheit erhält und von der Welt abſchließt, es vor aller Verführung geſichert zu haben. Aber der Schlaue wird überliſtet, und die Unerfahrenheit erweiſt ſich als die ſchwächſte Schutzwehr gegen die Macht des Verſuchers. Dieſes für die Bühnenverwickelung nicht ausreichende Grundmotiv wird bereichert durch die ſcherzhafte Erfindung, daß der Betrüger den Betrogenen zum Vertrauten macht, und daß dieſer ſelbſt dazu mithilft, ſeine eigene Braut zu entführen. Den üblichen Abſchluß des Luſtſpieles führt eine Wiedererkennung herbei.

Den poetiſchen Gehalt des Stückes, das manche überflüſſige Epiſode aufweiſt, macht die durch die Handlung herbeigeführte Charakterentwickelung von Arnolphe und Agnes aus. Arnolphe iſt eine von Molières Meiſterſchöpfungen. Er iſt kein einfältiger Egoiſt wie Sganarelle, ſondern ein weltkluger Mann, ein gefälliger Freund, dem es an liebenswürdigen Eigenſchaften nicht fehlt, den aber die Lebenserfahrung argwöhniſch und nicht ſo weiſe gemacht hat, um einzuſehen, daß die Art, wie er Agnes, ſeine zukünftige Frau, in Abgeſchloſſenheit und Dummheit aufwachſen läßt, falſch iſt. Jedenfalls iſt der eiferſüchtige und in ſeinen Hoffnungen getäuſchte Mann ein wirklicher Menſch, keiner von dem Geſchlecht der Luſtſpielväter, Oheime und Vormünder, die dazu da ſind, betrogen zu werden. Zwei ſo lebenswahre Geſtalten wie Arnolphe und Agnes hatte die komiſche Bühne Frankreichs noch nicht gehabt.

Die „Frauenſchule" Molières entfeſſelte einen merkwürdigen Sturm teils aufrichtiger, teils gut oder ſchlecht geſpielter Entrüſtung. Zwei Männer freilich, deren Urteil Wert beſaß, Boileau und Lafontaine, bezeugten dem Dichter unverhohlene Anerkennung. Sonſt hatte nicht nur die äſthetiſche Kritik mancherlei an Molières Dichtung zu rügen, ſondern auch moraliſche Bedenken wurden laut. Auf die erſten, mündlich verbreiteten Verurteilungen antwortete Molière von der Bühne herab mit einem einaktigen, in Proſa geſchriebenen Luſtſpiel: der „Kritik der Frauenſchule" (La Critique de l'école des femmes, 1. Juni 1663), deren Druck er, gewiß nicht ohne Abſicht, der Königin-Mutter, der frommen, ſtreng auf Anſtand haltenden Spanierin, widmete.

Der Dichter hatte den glücklichen Gedanken, die Geſellſchaft ſelbſt, auf deren Urteil es ankam, in einzelnen typiſchen Vertretern vorzuführen, wie ſie ſich über ſeine Komödie unterhielten, ſie verteidigten oder ihr das Urteil ſprachen. Der Dichter Lyſidas führt das Wort für die Gegner Molières. Er tadelt Plan und Aufbau des Stückes und behauptet, die ganze Komödie beſtehe aus lauter Erzählungen. Dagegen wird ihm eingewendet, daß von dieſen „fortgeſetzten vertraulichen Mitteilungen" und ihrer Wirkung auf das Verhalten Arnolphes gerade die Komik und die Bewegung der Szenen ausgehe.

Die Anhänger des preziöſen und des grotesken Geſchmackes, die Prüden und die Turlupins, machten Molière viel zu ſchaffen. Er gibt den „keuſchen Ohren", die gewiſſe Dinge nicht genannt hören wollen, den Rat, doch nicht in gewiſſe Worte einen Sinn hineinzulegen, der nicht darin wäre. Aber manches in der Beichte der Agnes blieb doch eine „obscénité", wie es die preziöſe Clymene der „Kritik" mit einem damals neuen Ausdruck nannte. Man ſah ſogar in den Eheſtandsmaximen Molières eine Verſpottung der zehn Gebote und nannte den „Discours moral" Arnolphes gottesläſterlich. In Donneau de Viſés (geboren 1640) Schriften, den „Nouvelles nouvelles" (1663) und „Zelinde, der wahrhaften Kritik der Frauenſchule" (Zélinde ou la véritable critique de l'école des femmes), wurden dieſe Vorwürfe ausführlich begründet, und Edme Bourſault (1638—1701), der eine „Gegenkritik" oder „Das Bild des Malers" (Le portrait du peintre, 1663) im Hôtel de Bourgogne aufführen ließ, wiederholte die Beſchuldigungen ſeiner Vorgänger. Molière wohnte dieſer Vorſtellung ſelber bei und hatte, ehe Bourſaults Komödie in Verſen gedruckt wurde, ſchon eine Antwort bereit, die vielleicht auf des Königs Wunſch verfaßt war: die „Stegreifkomödie von Verſailles“ (L'Impromptu de Versailles, 14. Oktober 1663, gedruckt 1682).

Molières Abwehr war im „Impromptu“ viel ſchärfer und erbitterter als in der „Kritik“. Er verhöhnte hier die Schauſpieler des Hôtel de Bourgogne und die gekünſtelte, aufgeblaſene Art ihres Vortrags ſo ſehr, daß ſie nun auch ihrerſeits nicht ſchweigen konnten. Jean-Antoine Jacob (Montfleury, 1640—85) parodierte Molières letztes Stück in einer „Stegreifkomödie des Hôtel Condé“ (L'Impromptu de l'Hostel de Condé). Molière wird hier als tragiſcher Schauſpieler lächerlich gemacht und ihm nur das Verdienſt gelaſſen, ein guter Poſſenreißer und der Erbe des Scaramouche[1] zu ſein. Selbſt daraus machte Viſé (Diversités galantes, 1664) Molière ein Verbrechen, daß er die lächerlichen Marquis verſpottet habe, weil dadurch die dem König gebührende Ehrfurcht verletzt worden ſei. Aber alle dieſe Angriffe bewieſen nur, daß der Dichter ſich auf dem rechten Wege befand, und enthielten die Anerkennung, daß er der „Maler“ ſeiner Zeit und ihrer Sitten ſei.

Vergeblich ſuchten Molières Gegner durch eine ſchwere Beſchuldigung den König von der Ruchloſigkeit des Dichters zu überzeugen: Ludwig XIV. erwies ſeinem Kammerdiener gerade hierauf eine beſondere Gnade, er übernahm Patenſtelle bei deſſen Erſtgeborenem (29. Januar 1664). Molière aber zeigte ſich dankbar, indem er für die Hoffeſte des Königs arbeitete. Auf die „Läſtigen“ (Les Fâcheux, 1661), ein „Schubladenſtück“ für den Oberintendanten Fouquet, das eine Reihe von Charakterbildern aus der Geſellſchaft vorführte, folgten andere Ballettkomödien, die „Erzwungene Heirat“ (Le Mariage forcé, 1664) und „Die Prinzeſſin von Elis“ (La Princesse d'Elide) für das glänzende Feſt der „Zauberinſel“ in Verſailles (Mai 1664). Bei dieſer Gelegenheit wurden auch die drei erſten Akte einer neuen Komödie, des „Tartuffe“, geſpielt. Aber weil hier der „Held“ ein frommer Heuchler war, „beraubte ſich der König des Vergnügens, das ganze Stück anzuſehen, und verbot ſeine Aufführung, um der echten Frömmigkeit keine Beunruhigung zu verurſachen“. Kaum hatten ſich die Wogen des Kampfes um die „Frauenſchule“ geglättet, als der „Tartuffe“ einen neuen, ſtärkeren Sturm über Molière heraufbeſchwor.

Im „Betrüger“ Tartuffe — der Name bedeutet urſprünglich Erdſchwamm, Trüffel — zeichnet der Dichter das Charakterbild eines Mannes, der unter dem Mantel der Frömmigkeit höchſt eigennützige Ziele verfolgt. Ein Schwindler hat durch den Schein ſeiner Gottesfurcht den wohlhabenden, gutmütig-beſchränkten Bürger Orgon für ſich eingenommen und in deſſen Familie feſten Fuß gefaßt. Die Mutter Orgons hält ihn für den Mann Gottes, der geſandt iſt, fromme Zucht im Hauſe herzuſtellen, aber die anderen Hausgenoſſen, Elmire, Orgons zweite Gattin, ſeine Kinder, ſein Bruder, Valère, der Liebhaber ſeiner Tochter Marianne, ſelbſt Dorine, die Zofe Mariannens, denken anders. Tartuffe will nicht nur im Hauſe herrſchen, ſondern auch die Tochter des reichen Orgon heiraten, während er zugleich leidenſchaftlich für Elmire empfindet. Auf deren Veranlaſſung wird Orgon heimlich Zeuge einer aufdringlichen Liebeswerbung des Heuchlers, und vollſtändig entlarvt, muß Tartuffe weichen. Um ſich zu rächen, verleumdet er ſeinen Wohlthäter beim Könige und triumphiert ſchon darüber, Orgon Gut und Freiheit geraubt zu haben; doch das ſcharfe Auge des Herrſchers hat Tartuffes Beweggründe durchſchaut, er zerreißt das Lügengewebe, und Tartuffe verfällt der gerechten Strafe.

Dieſe Komödie iſt ohne die Benutzung überlieferter Motive gedichtet, Molière ſchöpft hier ganz aus dem Schatze eigener Erfahrungen und Beobachtungen. Die Verunglimpfungen und Angriffe, die er wegen der „Frauenſchule“ erdulden mußte, hatten in ihm die Idee des „Tartuffe“

---

[1] Tiberio Fiurelli, genannt Scaramouche, erſcheint 1664 als „Chef“ der „Truppe der italieniſchen Schauſpieler“.

erzeugt. Die herabſetzenden Bemerkungen über ſeine Kunſt und ſeine Fähigkeiten, die Behauptung, daß zwiſchen „all den Bagatellen“ — ſo nannte man Molières Komödien — und den „ernſthaften Stücken“ ein großer Wertunterſchied beſtände, Äußerungen wie die, „daß Corneille mehr als ein Gott und Molière im Vergleich zu ihm weniger als ein Menſch ſei“, hatten ſeinen Ehrgeiz angefeuert. Er wollte zeigen, was er im „edlen Schauſpiel“ (noble comédie) vermöchte. Wohl ſah er, daß er in den Grenzen der Zeitkomödie bleiben mußte, aber er konnte ihr unter Zurückdrängung des rein Komiſchen einen tieferen Gehalt verleihen und ein Werk ſchaffen, wie es die franzöſiſche Bühne noch nicht beſaß. Er verzichtete darum nicht auf komiſche Wirkungen, aber von tragiſchem Ernſt iſt der Zerfall der Familie. Im „Tartuffe“ bringt Molière das bösartige Laſter auf die Bühne, nur ein glücklicher Zufall, der Scharfblick des Königs, verhütet den Ruin Orgons. Hier konnten die Gegner Molière nicht ſagen, daß er die Menge durch „Grimaſſen, Turlupinaden (Wortwitze), große Perücken und Hoſenmanſchetten“ beluſtige. Dafür hieß es jetzt, der Dichter habe Dinge behandelt, die für eine Komödie viel zu ernſt ſeien. Aber gerade der ſchon vorher gegen ihn erhobene Vorwurf der Gottloſigkeit hatte Molière den Gedanken eingegeben, mit den religiöſen Heuchlern abzurechnen, und außerdem waren die „Gezierten“ (façonnières) des geſellſchaftlichen Verkehrs den „façonniers“ in religiöſen Dingen nahe verwandt. Die Übertreibung des Zartſinns und Anſtands als geſellſchaftliche Heuchelei war mehr läſtig und lächerlich; eine auf die Spitze getriebene religiöſe Bedenklichkeit dagegen drohte in eine abſcheuliche und gefährliche Scheinheiligkeit auszuarten. Das geſellſchaftlich-litterariſche Preziöſentum hatte Molière in lächerlichen Perſonen gekennzeichnet, das religiöſe Preziöſentum ſtellte er jetzt in der gefährlichen Erſcheinung des Tartuffe an den Pranger. Dieſer predigt eine asketiſche Moral, während er im „Intereſſe des Himmels“ ſeinen perſönlichen Zwecken nachgeht. Er redet einerſeits wie ein Janſeniſt und entſchuldigt anderſeits durch eine jeſuitiſche Kaſuiſtik ſeine Begierden. Wie Molière den lächerlichen Preziöſen Geſtalten von einfacher Natürlichkeit und echter Lebensart gegenübergeſtellt hatte (z. B. Eliſe in der „Kritik“), ſo gab er auch dem Tartuffe ein Gegenbild in Kleanthe. Wird nun in dem Stücke bloß der Scheinheilige verurteilt oder auch die „dévotion façonnière“, die ſtrenge asketiſche Gottesfürchtigkeit? Ohne Zweifel verdammt Molière auch die ſtrenge Frömmigkeit, „die eine ganz geringfügige Kleinigkeit ſich als Sünde anrechnet“, die „intraitable Frömmigkeit“, „der die Grenzen der Vernunft zu eng“ ſind. Es gab aufrichtig Fromme genug, denen wie Tartuffe ein zu wenig bedeckter Hals abſcheulich und der Theaterbeſuch ein Greuel war. Ängſtliche Gemüter konnten darum glauben, Molière wolle die asketiſche Frömmigkeit als Heuchelei in Verruf bringen. Auch das war ihnen anſtößig, daß Tartuffe nicht die Maske der Frömmigkeit ablegt, wenn er zu Elmiren ſagt: „Es gibt Abfindungen mit dem Himmel.“ Der Betrüger mißbraucht ſeine erborgte Frömmigkeit und behauptet, daß man zugleich ein guter Chriſt ſein könne und die Frau ſeines Nächſten verführen, wenn nur das öffentliche Ärgernis vermieden werde. Billigt es die Kirche, daß ein Frommer ſeinen Lüſten frönt? Wird hier nicht mehr als die individuelle Heuchelei eines Laſterhaften bloßgeſtellt? Die Jeſuiten hatten ihre Kaſuiſtik, nicht aus Liebe zu den Laſterhaften, aber aus Politik, wie Pascal erſt vor kurzem gezeigt hatte. Ihr Einfluß diente dem „Intereſſe des Himmels“. An dieſe Dinge erinnert zu werden, war nicht angenehm, als der mit den „Provinzialbriefen“ begonnene Feldzug noch nicht beendet war.

Aber auch die Janſeniſten mußten Kleanthes Reden von einer „untraitablen Frömmigkeit“ auf ſich beziehen, und ſo war es klar, daß keiner von den aufrichtig Frommen mit Molières „Tartuffe“ zufrieden ſein konnte. Als der Dichter ſich über die „lächerlichen“ Preziöſen luſtig machte, fühlten ſich auch die „wahren“ (véritables) getroffen; als er „die Falſchmünzer der Frömmigkeit“ an den Pranger ſtellte, erklärten ſich auch ſolche verletzt, die mit „echter Münze“ zahlten. Es war begreiflich, daß in dieſer kirchlich und religiös bewegten Zeit, zwiſchen den „Provinzialbriefen“ und dem Clementiniſchen Kirchenfrieden (28. September 1668), die Regierung Anſtand nahm, die öffentliche Aufführung des „Tartuffe“ zu geſtatten. Dagegen wurde das Stück in Villers-Cotterets bei Monſieur 1664 geſpielt und von dem Dichter dem päpſtlichen Legaten Chigi und vielen Prälaten in Fontainebleau vorgeleſen. Aber ſelbſt dieſe halbe Öffentlichkeit reizte den Zorn des Pfarrers zu St.-Bartholomä, Pierre Roullé, Molière wegen ſeines Angriffs auf die Religion zum hölliſchen und irdiſchen Feuer zu verdammen (Auguſt 1664).

Molière wandte ſich nun in einer erſten Bittſchrift (Placet) an den König und bemerkte darin, „er glaube doch in komiſchen Darſtellungen die Laſter ſeiner Zeit angreifen zu dürfen; die Heuchelei ſei das gebräuchlichſte, läſtigſte und gefährlichſte“ von allen, darum habe er einen echten Heuchler geſchildert, mit dem niemand die aufrichtig Frommen verwechſeln würde. Inzwiſchen ſchrieb er eine nicht minder bedenkliche Komödie: das „Gaſtmahl Peters“ (Le Festin de Pierre, geſpielt am 15. Februar 1665).

Der Held dieſer Komödie, der Frevler und Wüſtling Don Juan, wird zwar am Schluſſe von der gerechten Strafe ereilt, aber die Sünde und Gottloſigkeit triumphieren eine Zeitlang auf der Bühne, und ein Nichtsnutziger verhöhnt die Lehren guter Sitte und echter Frömmigkeit in Worten und Werken. Molière läßt ſogar Don Juan ſagen, er wolle auch Heuchler werden, denn: „Das iſt jetzt keine Schande, die Heuchelei iſt ein Laſter, das Mode iſt . . ., die Heuchelei beſitzt ein Privileg, das alle Leute zum Schweigen bringt.“ Außerdem wurde aus dem leichtfertigen Wüſtling Tirſos ein Gottesleugner.

Das Schickſal des Don Juan Tenorio, den die Statue des von ihm ermordeten Don Gonſalo de Ulloa in die Hölle geholt haben ſollte, hatte in Spanien Tirſo de Molina (Fray Gabriel Tellez) um 1620 wirkungsvoll dargeſtellt im „Verführer von Sevilla oder Steinernem Gaſte“ (El burlador de Sevilla o el conbidado de piedra). Bald bemächtigten ſich die Italiener des dankbaren Stoffes: es entſtanden um 1650 zwei regelmäßige Stücke von Cicognini und Giliberto, beide unter dem Titel „Der ſteinerne Gaſt“ (Il convitato di pietra), während die italieniſche Truppe, die in Paris neben Molière ſpielte, in ihrer Stegreifkomödie Don Juan in Begleitung Arlechinos mit außerordentlichem Erfolge auf die Bühne brachte (1658). Gleichzeitig wurde in Lyon eine franzöſiſche Bearbeitung der italieniſchen Komödie Gilibertos von Dorimond geſpielt (1658) und eine andere Bearbeitung desſelben Originals von Villiers auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne (1659) aufgeführt. Beide Bearbeiter hatten den Titel der italieniſchen Komödie recht ungeſchickt in „Das Gaſtmahl Peters“ (das Mahl, wozu Don Juan den Kommandeur Don Pedro einladet) verwandelt. Molière behielt dieſen Titel bei und machte aus der italieniſchen Überlieferung ſeine erſte Komödie von fünf Akten in Proſa. Die Anzeichen der ſpaniſchen Herkunft ſind darin nicht ganz verwiſcht, trotz des Durchganges durch die italieniſche Stegreifkomödie, deren Arlechino in der Rolle des Bedienten Sganarelle deutliche Spuren hinterlaſſen hat. Dazu kommen die franzöſiſchen Zeit- und Sittenbilder, die Szene des Herrn Dimanche, den Don Juans Liebenswürdigkeit mit ſeiner Schneiderrechnung zum Zimmer hinauskomplimentiert, die Bauernſzenen in der Mundart der ländlichen Umgebung von Paris und die Charakterſchilderung Don Juans. Dieſer iſt ein Lüſtling vornehmer Herkunft ohne die Maske der Frömmigkeit, ein Gegenſtück zum Tartuffe: anſtatt der Heuchelei hier die offen zur Schau getragene Gottloſigkeit.

Nun hätten ſich Molières Gegner freuen ſollen, daß er in Don Juan, den ſchließlich für ſeine Sünden der Teufel holt, das Laſterleben und die leichtfertige Freigeiſterei manches vornehmen Herrn geißelte, aber gerade das „Gaſtmahl Peters“ wurde zum Vorwande noch ſchärferer

Angriffe. Rochemont bezichtigte in den „Observations sur (Betrachtungen über) le Festin de Pierre“ (1665) den Dichter offen der Religionsfeindſchaft: es ſei nicht möglich, zu den Verbrechen, mit denen das Stück angefüllt ſei, noch neue hinzuzufügen; denn in ihm biete ſich Frevel und Sinnenluſt der Phantaſie in jedem Augenblicke dar; mindeſtens habe Molière den Kirchenbann verdient, und der König werde ihn bald zum Schweigen bringen. Conti, einſt der Gönner Molières, nannte in einer kurz nach ſeinem Tode veröffentlichten „Abhandlung über die Komödie“ (Traité de la comédie, 1666) das „Festin de Pierre“ eine Schule der Gottloſigkeit und verdammte die öffentliche Schaubühne auf Grund kirchlicher Ausſprüche; der Janſeniſt Nicole bezeichnete in ſeinen „Visionnaires“ (Die Verrückten, 1665) die Romanſchreiber und Theaterdichter als „öffentliche Vergifter der Seelen“. Der König dagegen bewilligte Molières Truppe 1665 ein Jahrgehalt von 6000 Livres und den Titel „Königliche Schauſpieler“ (comédiens du Roy).

Molière hörte nicht auf, zu ſchaffen. Auf das „Gaſtmahl Peters“ folgten ein kleines Gelegenheitsſtück für den Hof: „Die Liebe als Arzt“ (L'Amour médecin, geſpielt am 14. September 1665), und „Der Menſchenfeind“ (Le Misanthrope, 4. Juni 1666).

Der „Miſanthrop“ iſt wieder eine von den Schöpfungen Molières, die ſo recht unmittelbar aus dem hervorgingen, was er ſelber in der ihn umgebenden Geſellſchaft, im eigenen Hauſe, in ſeinem Beruf als Schauſpieler und Dichter beobachtet, erlebt und erlitten hatte. Man ſollte ebenſowenig beim „Miſanthropen“ wie beim „Tartuffe“ nach einem beſtimmten Urbild ſuchen. Noch am eheſten hätte man recht, wenn man nicht Montauſier, ſondern Molière ſelbſt das Urbild ſeines Alceſte nennen wollte, und zwar in dem Sinne, daß er in dieſe Geſtalt und in die Darſtellung der Konflikte, in die Charakter und moraliſche Anſchauungen den Helden bringen, höchſt perſönliche Erfahrungen und Erlebniſſe hineindichtete.

Alceſte wettert gegen die geſellſchaftlichen Lügen, er will ſich nicht in den Brauch ſchicken, wegen eines Prozeſſes ſeinen Richter zu beſuchen; er verläßt ſich auf ſein Recht und betont gegen ſeinen Freund Philinte die Pflicht, ſtets aufrichtig und wahr zu bleiben, während dieſer die Menſchen zu gering ſchätzt, um ſie beſſern zu wollen. Alceſte weiſt Oronte, der ihm ſeine Freundſchaft anbietet, ſchroff zurück, er ſtellt einem Sonett, das dieſer ihm vorträgt, und der verkünſtelten Geſellſchaftslyrik als den wahren Ausdruck echten und innigen Gefühles ein kleines volkstümliches Lied gegenüber. Die Nachricht, daß ſein Prozeß eine üble Wendung genommen habe, ſteigert ſeine natürliche Aufgeregtheit. Wider ſeine eigene beſſere Einſicht feſſelt ihn eine leidenſchaftliche Liebe an die weltlich geſinnte und unaufrichtige Celimene, die ſich von allen Seiten huldigen läßt und ſich für keinen ihrer Verehrer beſtimmt entſcheidet. Sie weiſt Alceſte wegen ſeiner Barſchheit ab und läßt ihn doch nicht los. Die fromme und prüde Arſinoe, die ſelbſt gern Alceſte gewinnen möchte, gibt Celimene den Freundſchaftsrat, mehr Rückſicht auf ihren guten Ruf zu nehmen. Aus Dankbarkeit ſagt ihr Celimene, was man in der Welt von ihrer eigenen erkünſtelten Tugend und Zurückhaltung denke. Arſinoe ſpielt hierauf Alceſte einen Brief Celimenens an Oronte in die Hände, der die Falſchheit der gewiſſenloſen Kokette unwiderleglich darthut; entrüſtet verlangt Alceſte von der Geliebten Aufklärung hierüber; nach verſchiedenen Ausflüchten ſagt ſie ihm jedoch rund heraus, ſie wolle ſich nicht rechtfertigen, er möge ſie in Ruhe laſſen. Die Nachricht von einer Gefahr, die Alceſte bedroht, unterbricht dieſe Auseinanderſetzung. Er hört, daß er ſeinen Prozeß verloren habe und bei Hofe als Urheber einer „höchſt verdammenswerten“ Schrift verleumdet werde. Trotz der Vorſtellungen Philintes, daß er noch über ſeinen Prozeßgegner ebenſo wie über die Verleumder triumphieren werde, arbeitet er ſich ſo in den Zorn hinein, daß er der „Mördergrube“, in der er lebt, den Rücken kehren will, um draußen in der Einſamkeit „über die Bosheit der menſchlichen Natur ſchelten und einen unauslöſchlichen Haß gegen ſie nähren zu dürfen“. Celimene ſolle ſich jetzt für einen ihrer beiden ernſthaften Bewerber, für Alceſte oder Oronte, entſcheiden. Sie weigert ſich; die Zahl der Bewerber wächſt, Acante und Clitandre kommen hinzu, der erſtere lieſt einen Brief Celimenes vor, worin ſie ſich über alle vier Bewerber ſpöttiſch und verächtlich äußert. Alceſte allein erträgt auch das und fordert nur von ihr, daß ſie ihm in ſeine Zurückgezogenheit folge. Aber jetzt erklärt ſie, daß ſie es nicht vermag, die Geſellſchaft um ſeinetwillen aufzugeben. Und ſelbſt Eliante, die aufrichtigſte Freundin Alceſtes, zieht ihm ſeinen Freund Philinte vor.

Der Dichter behandelte hier den Widerſpruch zwiſchen geſellſchaftlichem Herkommen und wahrer Sittlichkeit, zwiſchen dem heuchleriſchen Schein guter Lebensart und aufrichtiger, mannhafter

Tugend, den Gegenſatz zwiſchen der Lüge des Lebens und der Wahrheit ſittlicher Geſinnung. Das Problem iſt viel allgemeiner gefaßt als ſonſt; ſeine Beantwortung wird aber weniger allgemeine Zuſtimmung finden, wenn ſie ſo ausfällt, daß der aufrichtig tugendhafte Mann nicht in der Welt geſellſchaftlichen Herkommens leben kann: Alceſte ſehnt ſich heraus aus einem Abgrund, wo die Laſter herrſchen, an einen entlegenen Ort der Erde, wo man in Freiheit ein Mann von Ehre ſein darf. Es mag für Molière Augenblicke gegeben haben, wo er in der Bitternis ſeines Herzens dieſe Löſung für die einzig richtige hielt. Dann mochte er die Lehre Philintes vergeſſen, „die Menſchen ſo zu nehmen, wie ſie ſind“, ihre Fehler und Schwächen zu belächeln und ſich nicht über ſie zu entrüſten. Der Luſtſpieldichter kann unmöglich der Prediger einer ſo rauhen Tugend ſein, wie ſie ein Menſchenfeind verkündet, denn er iſt ein Richter, der ſtets die angeborenen menſchlichen Schwächen als mildernde Umſtände gegen die volle Strenge des Sittengeſetzes geltend machen muß.

Molière wollte weder der Unaufrichtigkeit das Wort reden noch die Wahrheitsliebe lächerlich machen. Er zeigte nur, daß in der Welt des ſchönen Scheins, der Unredlichkeit und der geſellſchaftlichen Lüge ein vornehm denkender, aber derber und unbedingter Tugend- und Wahrheitsfreund ſein Daſein nicht behaupten könne. Vielleicht beſitzt von allen Schöpfungen Molières der „Menſchenfeind“ gerade deshalb die ergreifendſte poetiſche Wahrheit, weil die Geſtalt ſcheinbar in ſich widerſpruchsvoll iſt. Alceſte iſt nicht der Menſchenfeind ſchlechthin, ſondern ein junger Mann von feurigem, aufbrauſendem Temperament, der die Menſchen nur haßt und verachtet, weil widerwärtige Erfahrungen ihn belehrt haben, daß ſie anders ſind, als er fordert. Er liebt und erfährt, daß die Macht ſeiner Liebe nicht ausreicht, die Natur einer Frau zu wandeln, für die der ſchöne Schein des geſellſchaftlichen Verkehrs Lebensbedürfnis iſt. Die Kataſtrophe tritt für ihn ein, als er an der Möglichkeit verzweifeln muß, ſeine Geliebte zu ſeiner Lebensauffaſſung zu belehren.

Mehr als irgend ein anderes Stück Molières entſpricht dieſes Luſtſpiel den Geſetzen der klaſſiſchen Kunſt. In keinem iſt die Komik feiner und weniger auf unmittelbare Wirkungen beberechnet. Sie entwickelt ſich durchaus aus den Charaktergegenſätzen, und ſelbſt die Zeitſatire des Stückes geht aus den Charakteren hervor.

Auf die ernſteſte und gehaltvollſte Komödie Molières folgte (6. Auguſt 1666) ſein luſtigſtes Stück, der „Arzt wider Willen“ (Le Médecin malgré lui), wahrſcheinlich die Bearbeitung einer älteren Farce („Der Holzhacker“, Le Fagotier, 1661), deren Inhalt auf ein altes Fabliau (vgl. S. 193) zurückgeht. Auch Ludwig XIV. beehrte den Dichter mit Aufträgen für ſeine Hoffeſte. Für das große „Ballett der Muſen“ ſchrieb er „Melicerte“, die „Komiſche Paſtorale“ (La Pastorale comique) und den „Sizilianer“ (Le Sicilien, 1666—67). Dafür verdoppelte der König das Jahrgehalt der Truppe und geſtattete, daß der „Tartuffe“ endlich am 5. Auguſt 1667 in Paris öffentlich aufgeführt wurde. Aber ſchon am Tage nach der Vorſtellung unterſagte ein Gerichtsdiener des Parlaments im Namen des erſten Präſidenten, Lamoignon, die Aufführungen des Stückes. Der Erzbiſchof von Paris, Hardouin de Péréfixe, verbot außerdem am 11. Auguſt 1667 ausdrücklich, das Stück, das die wahre Frömmigkeit verletze, aufzuführen, zu leſen oder anzuhören. Molière ſchickte darauf zwei Kameraden, La Grange und La Thorillière, zu dem gerade im Felde ſtehenden König mit einer Bittſchrift, in der es heißt: „Sicherlich, Sire, ich darf nicht mehr daran denken, für die Bühne zu ſchreiben, wenn die Tartuffe die Oberhand erhalten.“ Ludwig XIV. verſprach, nach ſeiner Rückkehr das Stück prüfen zu laſſen, aber das Mandat des Erzbiſchofs ſcheint ihn doch bedenklich gemacht zu haben. Molière ſchloß ſein Theater und zog ſich nach Auteuil zurück. Aber der König bedurfte ſeiner und rief ihn an ſeinen Hof. Am 16. Januar 1668 wurde bei einem Feſte in den Tuilerien eine neue Komödie des Dichters aufgeführt: „Amphitryon“.

Dieſes Werk iſt, die beiden Komödien der Wanderjahre abgerechnet, in Erfindung und Anlage das am wenigſten originale Luſtſpiel Molières, da es ſich eng an die Plautiniſche Tragikomödie „Amphitruo" anſchließt; Eigentum Molières iſt nur die moderne Behandlung des halb mythologiſchen Vorwurfs. Im „Amphitryon" wie im folgenden Stücke Molières, im „Georges Dandin" (18. Juli 1668), ſind die Inhaber der Titelrollen Männer, die guten Grund haben, auf vornehme Störer ihres Eheglückes ungehalten zu ſein. Molière hat ſich in dieſer Zeit viel mit Plautus beſchäftigt. Die halb ironiſche, halb ernſthafte Behandlung einer mythologiſchen Fabel und was darin anſtößig iſt, fällt dem Vorgänger zur Laſt und fand ſeine Entſchuldigung durch das klaſſiſche Urbild.

Jupiter, der während der Abweſenheit des thebaniſchen Feldherrn in Amphitryons Geſtalt bei deſſen Gattin als Liebhaber erſcheint, durfte den Beifall der antiken Zuſchauer beanſpruchen; in der modernen Bearbeitung vermitteln die Worte des Soſias die richtige Auffaſſung: „Es iſt das Beſte, wenn man von dergleichen Dingen nicht weiter redet."

In der Plautiniſchen Komödie mit dem im Donner erſcheinenden Jupiter iſt der Ausgang feierlich-mythologiſch. Auch bei Molière blitzt und donnert der Gott, aber das letzte Wort behält die komiſche Perſon des Stückes, der Sklave Soſias. Den Luſtſpieldichter Molière reizte an dem Stoffe die Komödie der Irrungen, die Perſonenvertauſchung, das Zuſammentreffen der Doppelgänger mit ihren Frauen und miteinander ſowie die ironiſch-parodiſtiſche Behandlung der alten Götter, endlich der komiſche Gegenſatz zwiſchen unſerer edleren und reineren Vorſtellung vom Göttlichen und dem wenig erbaulichen Verhalten der heidniſchen Götter. So ſetzte ſich Molière mit luſtiger Laune über das Bedenkliche ſeines Gegenſtandes und über das Peinliche hinweg, das in der Vorführung der in ihrer Frauenehre gekränkten Alkmene lag. Die Vermutung, daß er in der Geſchichte Jupiters und Alkmenes Ludwig XIV. und der Frau von Montespan habe huldigen wollen, iſt unbegründet: den Schleier des Geheimniſſes durch eine Hindeutung auf der öffentlichen Bühne vor dem Parterre des Palais-Royal zu lüften, gehörte nicht zu den Dingen, die ſich jemand unter Ludwig XIV. geſtatten durfte. Im übrigen wendet der Dichter die mythologiſche Komödie auch zur Satire auf die eigene Zeit an:

„Hat man das Glück, im Leben hoch zu ſtehn,
Iſt alles, was man anfängt, gut und ſchön,
Das Ding bekommt verſchiedne Namen
Gemäß dem Range der Perſon!"

Darin liegt mehr Spott als Huldigung.

„Georges Dandin, oder der zum Schweigen gebrachte Gatte" (Georges Dandin ou le Mari confondu), hinterläßt ebenfalls einen gemiſchten Eindruck, der hier nicht einmal durch die Benutzung einer mythologiſchen Fabel gerechtfertigt wird.

Das Stück, aus dem das ſprichwörtliche „Du haſt's gewollt, Georges Dandin" ſtammt, führt einen reichen Bauern ein, der ſich eine vornehme Frau genommen hat und argwohnen muß, daß ſeine edle Gemahlin für einen Standesgenoſſen zu warm fühlt. Die Schwiegereltern nehmen immer Partei für ihre Tochter, und widerwillig muß ſich der Brave überzeugen laſſen, daß die Freundſchaft ſeiner Angélique zu Herrn von Clitandre vollkommen harmlos iſt.

Wie „Dandin", ſo iſt auch der „Geizige" (L'Avare, 9. September 1668) in Proſa geſchrieben. Goethe hat „den Geizigen, wo das Laſter zwiſchen Vater und Sohn alle Pietät aufhebt, beſonders groß und im hohen Sinn tragiſch" genannt. Aber der Dichter verzichtet darauf, die tragiſchen Konſequenzen aus dem Zerwürfnis der Familie zu ziehen, und führt durch ein beliebtes Mittel der alten Komödie die Handlung zu einem befriedigenden Abſchluß.

Cléante, der Sohn des geizigen Harpagon, liebt ein armes Mädchen, Marianne, das Harpagon ſelbſt heiraten möchte. Aber die Liebe zum Gelde bringt den Alten mit dieſer Neigung in Widerſtreit. Er hat eine große Geldſumme in ſeinem Garten vergraben, ſie wird ihm geſtohlen, und er verzichtet auf Marianne zu gunſten ſeines Sohnes, als ihm dieſer verſpricht, das Geld wieder herbeizuſchaffen. Bei dieſer Verhandlung enthüllt ſich Valère, ein junger vornehmer Mann, der aus Liebe zu Eliſe, der Tochter des Geizigen, Haushofmeiſter bei Harpagon geworden war, als Mariannens Bruder; beide Geſchwiſter finden in

Anſelme, der nach Harpagons Willen Eliſe heiraten ſollte, weil er keine Mitgift verlangt, ihren verſchollenen Vater wieder. Das Stück endet, indem Valère Eliſens Hand erhält, weil ſein Vater auch für die Ehe ſeines Sohnes keine Mitgift beanſprucht, daß Cléante Mariannen heiratet und der Geizige wieder in den Beſitz ſeines verlorenen Schatzes gelangt. Die Komödie ſpielt in Italien; die Sittenſchilderung dagegen iſt von heimiſcher Färbung.

Das Grundmotiv, daß der Geizhals durch die Rückerſtattung ſeines geſtohlenen Schatzes zur Einwilligung in die Ehe ſeines Sohnes gezwungen wird, ſtammt aus der „Aulularia" des Plautus. Auch die Szene, in der der Alte glaubt, der Bewerber um die Hand ſeiner Tochter ſpreche von ſeinem Schatz, während der Freier die Tochter meint, iſt plautiniſch, während die dramatiſch überaus wirkungsvolle Situation, wo der Sohn zu einem ihm unbekannten Wucherer geführt wird und plötzlich ſeinem Vater gegenüberſteht, aus der „Schönen Prozeſſierenden" (La belle Plaideuse) des Abbé Boisrobert ſtammt. Molière hat die verſchiedenen Beſtandteile nicht ganz glücklich miteinander verſchmolzen. Die Komik iſt bisweilen poſſenhaft, beſonders in der Schilderung von Harpagons Geiz. Einzelne Scherze, die zum Teil auf älterer Überlieferung beruhen, werden hierbei angebracht, obgleich doch dem Ganzen mehr die Lebenswahrheit der höheren Komödie gegeben iſt.

Endlich, am 5. Februar 1669, feierte Molière einen großen Sieg mit der Wiederauferſtehung ſeines „Tartuffe". Im Jahre 1668 war der Friede von Aachen geſchloſſen, im Oktober 1669 das Zerwürfnis mit Rom beigelegt worden; der König gab auf der Höhe ſeines Anſehens und Glückes die Erlaubnis, „Tartuffe" unter ſeinem urſprünglichen Titel aufzuführen. Der Dichter fühlte ſich einigermaßen für die beſtandenen Kämpfe und Mühen entſchädigt. Seine Freude leuchtet aus einer dritten Bittſchrift hervor, die er am Tage der „Auferſtehung" ſeines „Tartuffe" an den König richtete. Er bat um die Verleihung einer Pfründe an den Sohn ſeines Arztes. „Dürfte ich Eure Majeſtät noch um dieſen Gnadenbeweis bitten? Durch die erſte Gunſt bin ich mit den Frommen ausgeſöhnt, der zweite Gnadenbeweis würde mich auch mit den Ärzten ausſöhnen." Das letztere war ein leichtſinniges Verſprechen, das der Dichter ſogleich gebrochen hat. Er ſchrieb nämlich für den Hof drei Ballettkomödien, und in dem erſten Stücke: „Herr von Pourceaugnac" (Monsieur de Pourceaugnac, September 1669), wird der Spott über den Provinzialen, der ſich in Paris lächerlich macht, durch die Satire gegen den Stand der Ärzte gewürzt. Dagegen in dem „Bürgeredelmann" (Le Bourgeois-gentilhomme, 14. Oktober 1670), der auf die „Prächtigen Liebhaber" (Les Amants Magnifiques, 4. Februar 1670) folgte, iſt ein Pariſer Bürger, der den vornehmen Mann ſpielen möchte, die komiſche Hauptperſon, und der Grundgedanke des Stückes iſt mit dem des „Georges Dandin" verwandt. Ebenfalls im Auftrage des Hofes, der Molières Dienſte immer wieder in Anſpruch nahm, verfaßte der Dichter in dieſer Zeit noch eine Ballettkomödie nach dem Märchen des Apulejus: „Pſyche" (Januar 1671 zur Einweihung des großen Feſtſaales der Tuilerien aufgeführt). Das Stück war eine Art Hirtendichtung, an der Quinault und Pierre Corneille mitarbeiteten.

Boileau war recht unzufrieden, daß Molière nicht immer dem höheren Luſtſpiel treu blieb, daß er in übermütigen Schwänken der Poſſe „Anmut und Feinheit" opferte. Als ſein Freund in „Scapins Schelmenſtreichen" (Les Fourberies de Scapin, 24. Mai 1671) nach dem „Phormio" des Terenz und dem „Gefoppten Pedanten" (Le pédant joué, 1641) Cyranos ſich wieder einen der ſpitzbübiſchen Diener der alten Komödie zum Helden wählte, erkannte Boileau den „Dichter des Menſchenfeindes" nicht wieder. Der Kritiker vergaß vielleicht, daß der „Freund des gemeinen Volkes", der den echten Wert des Volksliedes innig empfand, nicht bloß

„Scapins Schelmenſtreiche“ für das Parterre des Palais-Royal, ſondern auch den von der Klyſtierſpritze verfolgten „Herrn von Pourceaugnac“ für den Hof des großen Königs geſchrieben hatte. Wenig Freude wird Boileau auch ſeines Freundes letzte Arbeit für den Hof gemacht haben, die Ballettkomödie „Gräfin von Escarbagnas“ (La Comtesse d'Escarbagnas, 2. Dezember 1671), ein Seitenſtück zu „Pourceaugnac“.

Dafür waren die „Gelehrten Frauen“ (Les femmes savantes, 11. März 1672) wieder eine ſtilgerechte höhere Komödie. Molière hat ſich mit dieſem Werke lange beſchäftigt, ſchon am 31. Dezember 1670 hatte er ein Druckprivileg dafür erhalten. Er hatte hier auf einen ſchon früher von ihm behandelten Gegenſtand zurückgegriffen: man hat die „Gelehrten Frauen“ die zweite Auflage der „Lächerlichen Preziöſen“ genannt. Aber hier richtet ſich der Spott nicht allein gegen die Gefühls- und Anſtandsziererei in der Geſellſchaft, ſondern es kommt noch die Satire auf den falſchen Prunk mit gelehrten Kenntniſſen und Arbeiten hinzu. Die gelehrten Frauen ſind Preziöſen, die Grammatik, Phyſik und Philoſophie treiben, die in Haus und Geſellſchaft herrſchen wollen und wegen ihrer Fähigkeiten und Leiſtungen Gleichberechtigung mit den Männern auch in der Wiſſenſchaft beanſpruchen. Der Dichter gibt aber hier nicht etwa ſein Votum in der „Frauenfrage“ ab; dieſer Frage fehlte im 17. Jahrhundert der wirtſchaftliche Hintergrund. In Molières komiſcher Handlung belacht der „geſunde Menſchenverſtand“ nur die Ausſchreitungen weiblichen Bildungsſtrebens, die zur Vernachläſſigung der dem Weibe in Haus und Familie obliegenden Pflichten und zu eitler Selbſtüberhebung führen. Wie Molière früher die unechte ſittliche Empfindſamkeit, die unlautere Frömmigkeit, die unvernünftige Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit zum Ziele ſeiner komiſchen Satire gemacht hatte, ſo richtet er dieſe jetzt gegen unechten Bildungseifer und dünkelhafte Schöngeiſterei. Auch in der komiſchen Handlung der „Gelehrten Frauen“ iſt die von Molière ſo oft verteidigte Beobachtung des geſunden Menſchenverſtandes zur Geltung gebracht, daß ſelbſt lobenswerte Tugenden und Beſtrebungen durch Übertreibung zu Fehlern oder lächerlichen, ja ſchädlichen Thorheiten werden können.

In der Regel iſt in den Stücken Molières ein „Raiſonneur“, der die vernünftige Überzeugung des Dichters ausſpricht. Hier iſt es Ariſte, der von Clitandre, dem Liebhaber Henriettens, unterſtützt wird. Daneben vertreten Chryſale und die Köchin Martine, die mit Vaugelas (vgl. S. 389) auf ſo geſpanntem Fuße ſteht, daß ſie ſich aus „Kakophonien“ und „Soloecismen“ nichts macht und „Grammaire“ (Grammatik) mit „Grand'mère“ (Großmutter) verwechſelt, den hausbackenen und ungebildeten geſunden Menſchenverſtand. In den „Gelehrten Frauen“ trifft außerdem die Satire Molières nicht bloß die Eitelkeit und den ſchlechten Geſchmack einer ſchöngeiſtigen Richtung, die noch aus dem Zeitalter der Preziöſen ſtammte, ſondern ſie nimmt ausnahmsweiſe einen perſönlichen Charakter an, denn in dem Vadius und Triſotin der Komödie erkannte jeder Unterrichtete den gelehrten Dichter Gilles Ménage und den Salonabbé Cotin; und doch ſchrieb der Dichter die „Gelehrten Frauen“ nicht wie das „Impromptu von Verſailles“ in notgedrungener Abwehr. Auch iſt ſein Triſotin nicht bloß ein aufgeblaſener Schöngeiſt, ſondern ein ſchlechter Charakter, ein Lump. Das grenzte an perſönliche Verunglimpfung des verſpotteten Schöngeiſtes, Ménage aber, der als Vielwiſſer und Plagiator lächerlich gemacht wird, hätte vielleicht antworten können: „Ein Dieb ſchilt den andern.“ Daß Boileau nicht ohne Einfluß auf Molières Wahl ſeiner Opfer geweſen iſt, unterliegt keinem Zweifel. Jedenfalls aber waren dem komiſchen Dichter die beiden Gegner ſehr willkommen als typiſche Vertreter des falſchen „ſchönen Geiſtes“, der den echten in Verruf brachte. So ließ er die zarteren Bedenken fallen, die ihn ſonſt abhielten, ſeine Figuren bekannten Perſonen ähnlich zu machen.

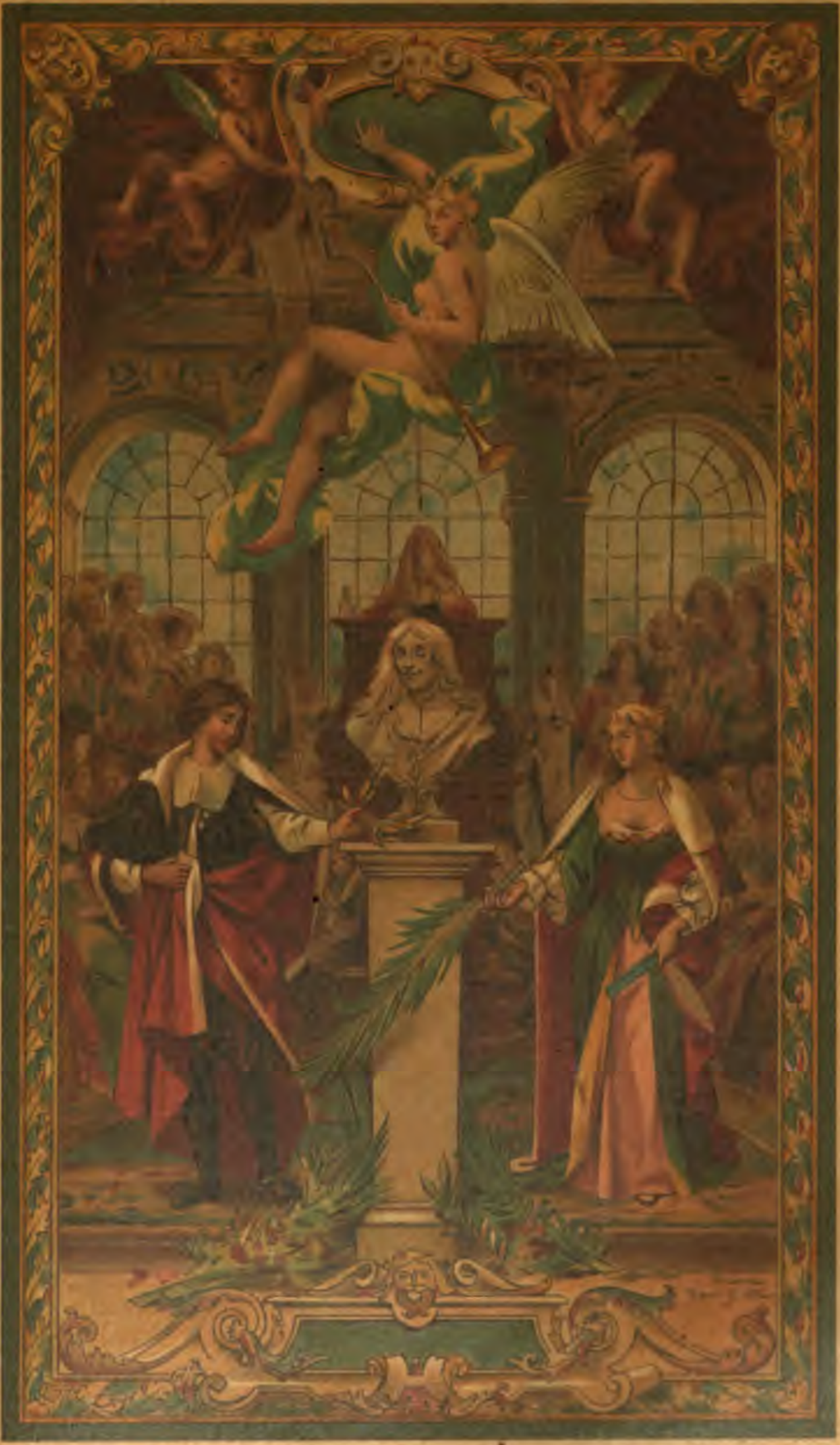
Die Handlung des Stückes ähnelt der des „Tartuffe“. Triſottin hat durch ſeine erheuchelten edlen und uneigennützen Gefühle die bildungseitle und herrſchſüchtige Philaminte für ſich eingenommen. Deren ältere Tochter Armande folgt dem Beiſpiel ihrer Mutter, treibt Wiſſenſchaften und Litteratur und heuchelt Abſcheu gegen die Ehe mit ihren niedrigen Pflichten; aber ſie denkt doch an Clitandre, den Liebhaber ihrer jüngeren Schweſter Henriette, und unterſtützt daher das Vorhaben ihrer Mutter, die Henriette mit Triſottin verheiraten möchte. Das Liebespaar Clitandre und Henriette begünſtigt Ariſte, der Bruder des Hausherrn Chryſale, des Gatten der Philaminte. Dieſer ſelbſt iſt höchſt ungehalten über die Wirtſchaft in ſeinem Hauſe. Zu einer offenen Ausſprache kommt es, als ſeine Frau die Köchin fortjagt. Martine hat den Unwillen ihrer Herrin erregt, als ſie für Henriette und Clitandre Partei ergriff und die „auf die Vernunft und den guten Gebrauch“ gegründete Sprache einen „Jargon“ nannte. Chryſales Energie hält gegen ſeine Frau nicht Stich. Triſottin hat die ſchöngeiſtigen Damen des Hauſes durch den Vortrag eigener Poeſien in Entzücken verſetzt, iſt aber dann mit dem anderen, von ihm ſelbſt eingeführten Schöngeiſte, der Griechiſch kann, aus gekränkter Autoreneitelkeit in Streit geraten; die beiden Schöngeiſter ſagen einander die gröbſten Schmähungen, ohne daß Philaminte ihre Meinung über ſie ändert. Da bringt Ariſte einen Brief mit der Nachricht, daß Philaminte durch eigene Nachläſſigkeit und Vertrauensſeligkeit ihr Vermögen eingebüßt habe. Sofort erklärt Triſottin ſeinen Verzicht auf ein Herz, das ſich nicht freiwillig darbietet, Clitandre aber bewährt ſeine uneigennützige Liebe zu Henriette. Philaminte beugt der Schickſalsſchlag nicht, denn „für den wahren Weiſen gibt es kein Unglück, er bleibt doch er“; aber mit Abſcheu erfüllt ſie der Blick in die käufliche „unphiloſophiſche“ Seele Triſottins. Clitandres Edelmut hat ihren Widerſtand beſiegt, und als der Brief ſich als eine Erfindung erweiſt, willigt ſie gern in die Verbindung Henriettens mit ihm ein.

Molières „Gelehrten Frauen“ ging ein Stück Chapuzeaus, die „Frauenakademie“ (Académie des femmes, 1661, früher „Frauenzirkel“, Cercle des femmes), voraus. Die Gemeinſamkeit der Idee und einiger Charaktere der älteren und der jüngeren Komödie iſt nicht zu leugnen. Chapuzeau ſelbſt hatte ſchon eine Arbeit Calderons benutzt: „Mit der Liebe treibt keinen Scherz“ (No hay burlas con el amor, 1637). Der Wert von Molières Schöpfung liegt jedoch in der lebensvollen Ausführung.

Ein Lungenleiden, das den Dichter ſchon ſeit Jahren quälte, hatte ſich inzwiſchen unter dem aufreibenden Einfluſſe ſeiner dreifachen Thätigkeit als Dichter, Schauſpieler und Theaterdirektor verſchlimmert. Aber der ſchwerkranke Mann, der eines rettenden Arztes bedurfte, ſchrieb den „Eingebildeten Kranken“ (Le Malade imaginaire), eine ausgelaſſene Verſpottung des ärztlichen Berufes.

Dieſe Ballettkomödie iſt wie der „Bürgeredelmann“ eine Miſchung von lebenswahrer und grotesker Komik. Argan, der Kranke, glaubt alles, was ihm ſein Arzt, ſein Apotheker und ſeine Frau ſagen. Seine Tochter will er an den albernen Sohn ſeines Arztes verheiraten, um ſtets einen Arzt im Hauſe zu haben. Die Frau Argans hat es auf ihres Mannes Vermögen abgeſehen und wird von einem Notar bei ihren erbſchleicheriſchen Plänen unterſtützt. Argan hat einen vernünftigen Bruder und eine verſtändige Dienſtmagd. Eine von dieſen beiden veranlaßte Liſt klärt ihn über den Eigennutz ſeiner Gattin auf: er ſtellt ſich tot, und die wahre Geſinnung ſeiner Frau kommt zum Vorſchein. Unter der Bedingung, daß Cleante, der geliebte Bewerber, Arzt wird, darf Argans Tochter ihn heiraten. Béralde, Argans Bruder, meint, es ſei noch beſſer, wenn dieſer ſelbſt Arzt werde; auf des Kranken Einwendung, daß er dann doch die Krankheiten und ihre Heilung kennen müſſe, erwidert Béralde, das ſei überflüſſig, dazu genügten ein Doktorhut und Mantel. Die Komödie läuft in eine burleske Promotion in makkaroniſchem Latein aus. Die ganze Weisheit der Heilkunſt wird in die Worte gefaßt: Clysterium donare, Postea seignare, Ensuita purgare — Klyſtier, Aderlaß, Abführmittel! Später iſt es Sitte geworden, auf den Schluß noch eine „Apotheoſe Molières“ (ſ. d. beigeheftete farbige Tafel „Molières Apotheoſe u. ſ. w.“) folgen zu laſſen.

In Argan, dem eingebildeten Kranken, in der erbſchleicheriſchen Stiefmutter, in Diafoirus und ſeinem täppiſchen Sohne, in dem Verhör der kleinen Louiſon, aus der Argan herausbringen möchte, wie ſich die ältere Schweſter Angelica gegen ihren Liebhaber benommen hat, tritt zum letztenmal die Friſche und Lebenswahrheit von Molières Charakteriſierungskunſt glanzvoll



Molières Apotheose in der „Cérémonie" des „Malade imaginaire".

Nach einer Skizze des Malers G. Blanc, im Besitze des Herrn Professor G. Larroumet zu Paris.

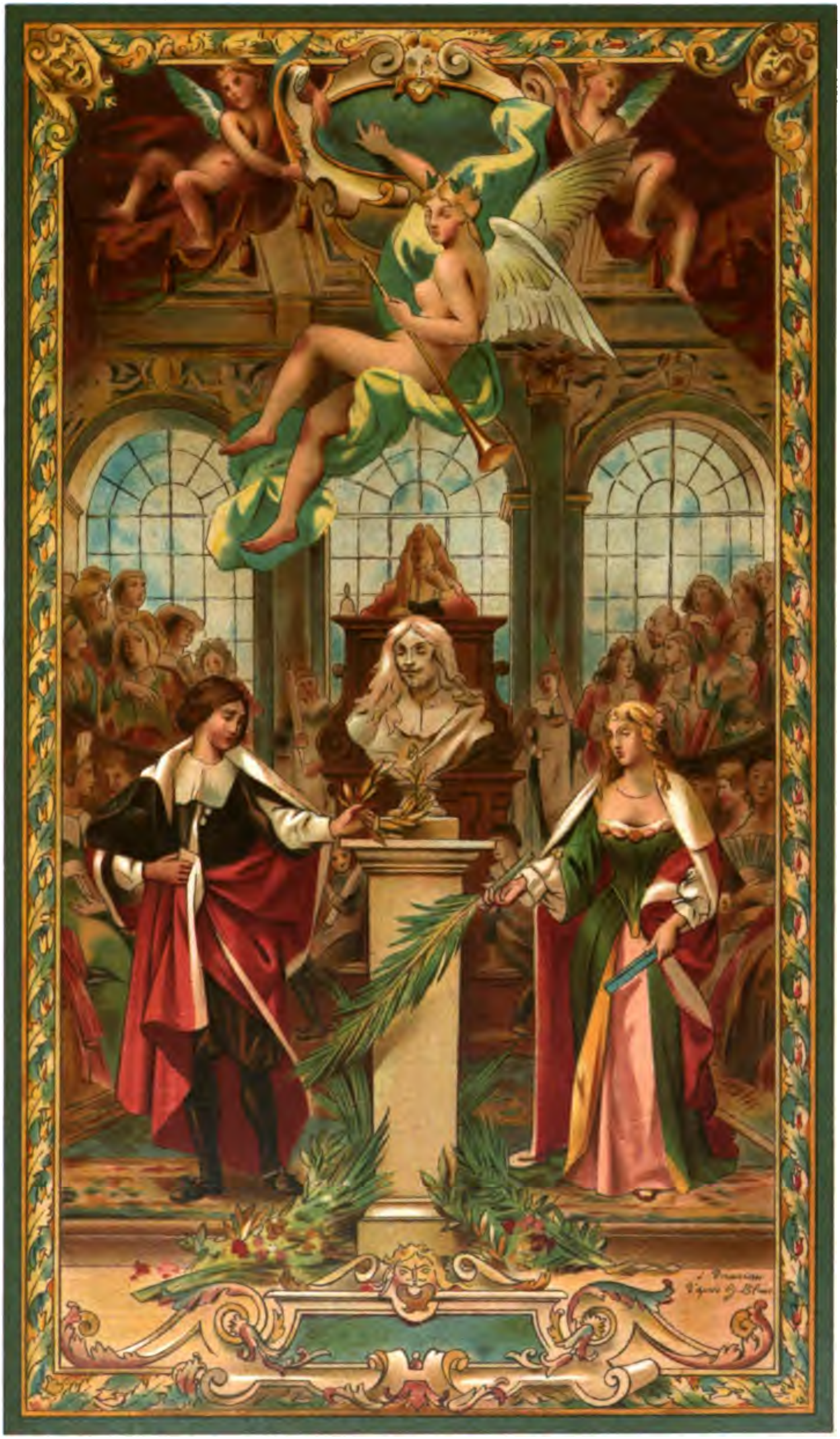
[illegible] des „Tartuffe". Triſottin hat durch ſeine [illegible] eitle und herrſchſüchtige Philaminte für ſich eingenommen [illegible] Beiſpiel ihrer Mutter, treibt Wiſſenſchaften und [illegible] niedrigen Pflichten; aber ſie denkt doch an Clitandre [illegible], und unterſtützt daher das Vorhaben ihrer Mutter, [illegible] Das Liebespaar Clitandre und Henriette begünſtigt Ariſte [illegible] des Gatten der Philaminte. Dieſer ſelbſt iſt höchſt ungehalten über [illegible] eigenen Ausſprache kommt es, als ſeine Frau die Köchin fortſchickt [illegible] erregt, als ſie für Henriette und Clitandre Partei ergriff und [illegible] gegründete Sprache einen „Jargon" nannte. Chryſ[illegible] Triſottin hat die ſchöngeiſtigen Damen des Hauſes durch ſein [illegible] iſt aber dann mit dem anderen, von ihm ſelbſt eingeführten [illegible] gekränkter Autoreneitelkeit in Streit geraten; die beiden Schöngeiſter [illegible] ohne daß Philaminte ihre Meinung über ſie ändert. Da [illegible] daß Philaminte durch eigene Nachläſſigkeit und Vertrauens[illegible] ſofort erklärt Triſottin ſeinen Verzicht auf ein Herz, das ſich nun [illegible] ſeine uneigennützige Liebe zu Henriette. Philaminte [illegible] den wahren Weiſen gibt es kein Unglück, er bleibt doch er"; aber [illegible] die käufliche „unphiloſophiſche" Seele Triſottins. Clitandres Edelmut [illegible] als der Brief ſich als eine Erfindung erweiſt, willigt ſie gern in die [illegible]

Den „Gelehrten Frauen" ging ein Stück Chapuzeaus, die „Frauenakademie" (Académie des femmes 1661, früher „Frauenzirkel", Cercle des femmes), voraus. Die Gemeinſamkeit der Idee und einiger Charaktere der älteren und der jüngeren Komödie iſt nicht zu verkennen. Chapuzeau ſelbſt hatte ſchon eine Arbeit Calderons benutzt: „Mit der Liebe treibt man keinen Scherz" (No hay burlas con el amor, 1637). Der Wert von Molières Schöpfung liegt in der lebensvollen Ausführung.

Ein Lungenleiden, das den Dichter ſchon ſeit Jahren quälte, hatte ſich inzwiſchen unter dem aufreibenden Einfluſſe ſeiner dreifachen Thätigkeit als Dichter, Schauſpieler und Theaterdirektor verſchlimmert. Aber der ſchwerkranke Mann, der eines rettenden Arztes bedurfte, [illegible] den „Eingebildeten Kranken" (Le Malade imaginaire), eine ausgelaſſene Verſpottung des ärztlichen Berufes.

Dieſe Ballettkomödie iſt wie der „Bürgeredelmann" eine Miſchung von lebenswahrer und [illegible] Komik. Argan, der Kranke, glaubt alles, was ihm ſein Arzt, ſein Apotheker und ſeine Frau ſagen. [illegible] Tochter will er an den albernen Sohn ſeines Arztes verheiraten, um ſtets einen Arzt im Hauſe [illegible] Die Frau Argans hat es auf ihres Mannes Vermögen abgeſehen und wird von einem Notar in ihren erbſchleicheriſchen Plänen unterſtützt. Argan hat einen vernünftigen Bruder und eine verſtändige [illegible]magd. Eine von dieſen beiden veranlaßte Liſt klärt ihn über den Eigennutz ſeiner Gattin auf: [illegible] ſich tot, und die wahre Geſinnung ſeiner Frau kommt zum Vorſchein. Unter der Bedingung, daß [illegible] der geliebte Bewerber, Arzt wird, darf Argans Tochter ihn heiraten. Béralde, Argans Bruder, [illegible] es ſei noch beſſer, wenn dieſer ſelbſt Arzt werde; auf des Kranken Einwendung, daß er dann doch die [illegible] heilen und ihre Heilung kennen müſſe, erwidert Béralde, das ſei überflüſſig, dazu genügten ein [illegible] und Mantel. Die Komödie läuft in eine burleske Promotion in makkaroniſchem Latein aus. Die [illegible] Weisheit der Heilkunſt wird in die Worte gefaßt: Clysterium donare, Postea seignare, Ensu[illegible]gare — Klyſtier, Aderlaß, Abführmittel! Später iſt es Sitte geworden, auf den Schluß noch eine „Apotheoſe Molières" (ſ. d. beigeheftete farbige Tafel „Molières Apotheoſe u. ſ. w.") folgen zu laſſen.

In Argan, dem eingebildeten Kranken, in der erbſchleicheriſchen Stiefmutter, in Diafoirus und ſeinem täppiſchen Sohne, in dem Verhör der kleinen Louiſon, aus der Argan herausbringen möchte, wie ſich die ältere Schweſter Angelica gegen ihren Liebhaber benommen hat, iſt zum letztenmal die Friſche und Lebenswahrheit von Molières Charakteriſierungskunſt glän[illegible]



Molières Apotheose in der „Cérémonie“ des „Malade imaginaire“.

Nach einer Skizze des Malers G. Blanc, im Besitze des Herrn Professor G. Larroumet zu Paris.

zu Tage, zum letztenmal auch die Fähigkeit, in den Dingen und Perſonen ſelbſt die komiſche Kraft zu entdecken, ſie aus den natürlichen Gegenſätzen entſpringen zu laſſen. Die Satire findet ihre Rechtfertigung in den Zuſtänden, die damals wirklich in der mediziniſchen Welt herrſchten. Man hat im „Eingebildeten Kranken“ den verborgenen Kampf eines Mannes erkennen wollen, der über ſeine eigene Schwäche obſiegt und in dem Augenblick, wo er der Entmutigung zu erliegen droht, ſich aufrichtet, eine gewaltſame Anſtrengung macht und die ſchmerzlichſten Geheimniſſe ſeiner Seele dem öffentlichen Gelächter preisgibt. Aber da vergißt man, daß die Ärzte ſchon lange auf der komiſchen Bühne heimiſch waren, und daß Molière ſie im Anfang ſeiner Laufbahn ebenſowenig verſchonte wie zuletzt.

Am 17. Februar 1673 ſollte Molière zum vierten Male den Argan ſpielen; er fühlte ſich ſehr krank, und ſeine Frau bat ihn, die Vorſtellung abzuſagen. Molière erwiderte jedoch: „Funfzig arme Arbeiter, die nur von ihrem Tagelohn leben, warten auf mich; ich darf keinen Tag verſäumen!“ Selbſt dem Tode nahe, ſpielte er den eingebildeten Kranken. Im Nachſpiel, der Doktorpromotion, verließen ihn die Kräfte. Nach der Vorſtellung wurde er, im roten Doktortalar, nach Hauſe getragen. Um zehn Uhr abends machte ein Blutſturz ſeinem Leben ein Ende.

Molière iſt als Schauſpieler ebenſo unermüdlich geweſen wie als Dichter. Er ſpielte Alceſte im „Miſanthropen“, Orgon im „Tartuffe“, Harpagon im „Geizigen“. In tragiſchen Rollen war er weniger glücklich. Eine Schilderung ſeiner Perſönlichkeit entwarf Fräulein du Croiſy (Mercure de France, Mai 1740): „Er war eher groß als klein und hatte eine edle Haltung. Seine Naſe war dick, ſein Mund groß, die Lippen ſtark, ſeine Geſichtsfarbe braun. Er hatte dichte ſchwarze Augenbrauen, und ihre Bewegungen gaben dem Geſichte einen beſonders komiſchen Ausdruck.“ Die prächtige Molièrebüſte von Jean Antoine Houdon (1741—1828) im Foyer des Théâtre Français iſt eine idealiſierende Darſtellung aus dem Jahre 1775.

Die Heiterkeit ſeiner Komödien machte ſich bei Molière im Leben wenig bemerkbar. Er hatte ein ſtilles, in ſich gekehrtes Weſen; Boileau nannte ihn „le Contemplateur“. Seine Uneigennützigkeit und edelmütige Freigebigkeit wurden allgemein gerühmt. Molières Thätigkeit war äußerlich erfolgreich; er hinterließ ein durch harte Arbeit erworbenes, für jene Zeit anſehnliches Vermögen (etwa 40,000 Livres). Die damals herrſchende Beurteilung des Schauſpielerſtandes machte Molières Aufnahme in die franzöſiſche Akademie unmöglich. Im Jahre 1778 zierte aber die Akademie ihren Sitzungsſaal mit des Dichters Büſte und gab ihr die Aufſchrift: „Nichts mangelt ſeinem Ruhme, unſerem fehlt er!“

Nach Molières Tode war ſeine Bühne wie verwaiſt. Das Palais-Royal überwies der König 1673 dem italieniſchen Komponiſten Lulli, der ſchon vorher Molière aus der Gunſt des Hofes verdrängt hatte, und Molières Truppe ſowie die des Maraistheaters wurde bald darauf auf Befehl Ludwigs mit den Schauſpielern des Hôtel de Bourgogne zu einer Geſellſchaft verſchmolzen (25. Auguſt 1680). Ein königlicher Siegelbrief vom 21. Oktober 1680 ordnete die Verhältniſſe dieſer Bühne (Comédie française), die ſich noch heute das „Haus Molières“ nennt.

So unerreicht Molière als komiſcher Dichter iſt, er verdankt doch ſeinen Vorgängern viel. Im Anfang ſteht er auf dem Boden des älteren Luſtſpiels und kommt noch in reiferen Jahren (im „Geizigen“ und in „Scapins Schelmenſtreichen“) auf dieſe Überlieferung zurück. In der äußeren Formgebung, im Stofflichen der Handlung und in den Motiven iſt er bei weitem abhängiger von ſeinen Vorgängern, als eine oberflächliche Betrachtung der tiefgründigen Urſprünglichkeit ſeiner Schöpferkraft zugeben möchte. Molière war mehr ein großer Dichter als ein dramaturgiſches Genie. Seine Bemühungen, intereſſante Verwickelungen ſelbſt zu ſchaffen, ſind nur gering. Er nimmt ohne Scheu eine brauchbare Handlung, „wo er ſie findet". Anſtatt eine gegebene Verwickelung noch verwickelter zu machen, ſucht er ſie zu vereinfachen. Selbſt als er unabhängiger geworden war, benutzte er die alte theatraliſche Überlieferung: die liſtigen Anſchläge zum Erwerb einer Geliebten oder zur Entlarvung eines Betrügers ſind bei ihm ein häufig benutztes entſcheidendes Motiv. Das beliebte Bühnenmittel der Wiedererkennung löſt den Knoten im „Unbeſonnenen", in der „Frauenſchule", in dem „Geizigen", in „Scapins Schelmenſtreichen". Nützt dies alles nichts, ſo führt ein deus ex machina das Gute zum Sieg. Im „Amphitryon" iſt's ein Gott, im „Tartuffe" ein Halbgott, Ludwig XIV. Oder Molière hilft ſich durch einen burlesken Schluß aus der Verlegenheit: im „Bürgeredelmann" durch Ernennung Jourdains zum Mamamouchi, im „Eingebildeten Kranken" durch die Promovierung Argans. Oder er verzichtet endlich ganz auf den herkömmlichen Luſtſpielſchluß, wie im „Menſchenfeind" und in „Georges Dandin". So gering war Molières Sorge um einen „befriedigenden" Abſchluß. Die äußere Folgerichtigkeit der Begebenheiten wird von ihm gegen die innere Konſequenz in der Durchführung der Charaktere vernachläſſigt. Wenn ſeine Helden nachgeben, weichen ſie dem Zwang der äußeren Verhältniſſe, nirgends vollzieht ſich in ihnen eine der Natur widerſprechende Wandlung. Dem Dichter kam es eben darauf an, in dem Rahmen der komiſchen Handlung die Menſchen und Sitten ſeiner Zeit darzuſtellen. Die franzöſiſche Dichtung hat keinen wahrhafteren Schriftſteller aufzuweiſen als Molière. Keiner hat weniger als er ſich und anderen etwas vorzumachen geſucht. Daher die große Sympathie Goethes für ihn. Daß ihm die Wahrheit ſeiner Kunſt höher ſtand als andere Rückſichten, läßt ſich aus ſeinen Werken deutlich erkennen. Hätte er weniger wahr ſein wollen, ſo hätte er Anſchuldigungen und Vorwürfen ſeiner Gegner im voraus den Boden entzogen. Dieſe Wahrheitsliebe gab ihm aber eben die Scheu vor Beſchönigungen und Abſchwächungen ein, die ihm bei ſeinen Kritikern ſo viel ſchadete. Daher die Vorwürfe der Pietätloſigkeit, der Impertinenz, der Gottloſigkeit, der Unſittlichkeit, die ſelbſt ehrliche Gegner ausſprachen, weil Molière ſeine Charaktere nicht aus ihrer Rolle fallen und zu ſeiner Verteidigung ſprechen ließ.

Da die Handlung in Molières höheren Komödien einfach iſt wie in der regelmäßigen Tragödie — Doppelhandlungen ſind in ſeinen Stücken nicht anzutreffen —, ſo konnte er auch den für die Tragödie beſtehenden Anforderungen der äußeren Form Genüge leiſten. Und vielleicht iſt die Beobachtung der Regeln für die Entwickelung des franzöſiſchen Luſtſpiels fruchtbarer geworden als für das Trauerſpiel. Der tragiſche Dichter ſteht nach Molières Verſicherung ſeinem Stoffe viel freier gegenüber als der komiſche. „Wenn man Helden malt, macht man, was man will. Es ſind willkürliche Gemälde, wo keiner die Ähnlichkeit ſucht; man braucht nur dem Fluge ſeiner Einbildungskraft zu folgen, die ſich über die Wirklichkeit erhebt, um zum Wunderbaren zu gelangen" (Crit. de l'éc. d. f., Szene 6). Der komiſche Dichter dagegen ſoll die Wirklichkeit ſchildern, die Komödie beruht auf unſerer unmittelbaren Erfahrung. Hier gerade, in der verwirrenden Fülle von Anſchauungen, Eindrücken und Beobachtungen, die die Mitwelt dem Dichter aufdrängt, wird die Anwendung der in der idealiſierenden Tragödie ausgebildeten Methode mit ihren Forderungen der Klarheit, Einfachheit und Einheitlichkeit für die künſtleriſche Geſtaltung des „ins volle Menſchenleben" greifenden Luſtſpiels ungemein fördernd und ſegensreich. Gerade indem ſie dieſer Methode folgten, haben die modernen Meiſter des franzöſiſchen Luſtſpiels durch die Begrenzung ihrer Aufgabe die ſicherſten Wirkungen erzielt.

Die Welt Molières iſt beſchränkt auf das Leben von „Hof und Stadt". Die Lächerlichkeiten, die ſich hier bemerklich machen, die Verirrungen, die hier zu Tage treten, litterariſche und ſoziale Thorheiten, Eigenſinn, Eitelkeit, Beſchränktheit im häuslichen Leben, Einfalt und Zurückgebliebenheit der Provinzbewohner, die ſich nach Paris wagen, das ſind Molières Gegenſtände, durch die er der „ſchönen Aufgabe“, die „Gebildeten zu erheitern“, gerecht zu werden ſucht. Dem Dichter iſt „die ſichere ſittliche Fährte“ abgeſprochen worden. „Wie das ganze Zeitalter, das ſeine tiefſten Anliegen an Thron und Altar entäußert hatte, iſt auch Molière ohne feſten Halt, ohne freie und weſenhafte Selbſtbeſtimmung. Der Maßſtab ſeiner dichteriſchen Gerechtigkeit liegt in der zeitweiligen Sitte und Anſchauungsweiſe der vornehmen Welt, nicht in der unverrückbaren Sittlichkeit.“ Dies Urteil Hettners war noch ſtark von Rouſſeaus Brief an d'Alembert beeinflußt. Freilich „Georges Dandin“ ſchließt ohne poetiſche Gerechtigkeit, aber daß wir in die Freude über „die ärgſte Unſittlichkeit verſtrickt werden“, iſt nicht wahr: nie hat Molière aus Freude am Unſittlichen wirkliche Unſittlichkeit in Schutz genommen. Aber er erweiſt ſich hier als Gegner des moraliſchen Rigorismus und der Engherzigkeit einer auf den Satzungen des Herkommens beruhenden Autorität, die die Berechtigung der in der menſchlichen Natur wurzelnden Triebe nicht anerkennt und Unaufrichtigkeit und Heuchelei erzeugt. Eine Anzahl Molièreſcher Komödien ſind nur luſtige Spiele, in denen Witz und Schlauheit über Eitelkeit und Dummheit triumphieren: ſie kommen für die Beurteilung des Moraliſten nicht in Betracht. Das höhere Luſtſpiel dagegen kann ohne einen ſittlichen Grund nicht beſtehen: Molières ſittliche Überzeugungen ſind zu finden in der „Frauenſchule“, im „Tartuffe“, im „Menſchenfeind“, im „Geizigen“ und in den „Gelehrten Frauen“.

Das Zeitalter Molières war reich an Bühnenwerken. Selten beſchränkte ſich damals ein Poet wie Molière und Racine auf die Pflege *einer* Gattung der dramatiſchen Dichtung: die meiſten waren zugleich komiſche und tragiſche Dichter. Die einzelnen Bühnen hatten ihre beſonderen Theaterdichter, von denen Molière oft in einer für unſere Begriffe auffallenden Weiſe geplündert wurde. **Edme Bourſault** (1638—1701), der als junger Mann mit den ausgezeichnetſten Dichtern ſeiner Zeit, mit Molière, Racine und Boileau, litterariſche Fehden hatte, war als Schriftſteller ungemein fruchtbar: er ſchrieb Romane, Erzählungen, Fabeln und ſechzehn Theaterſtücke. Boileau zählt ihn unter den „langweiligen Reimſchmieden“ (froids rimeurs) auf, aber die Zeitgenoſſen gaben dem Kritiker unrecht. Unter den Tragödien Bourſaults iſt, des modernen Stoffes wegen, eine „Marie Stuart“ (1683) bemerkenswert. Am erfolgreichſten war er als komiſcher Dichter. Man zählt elf Komödien von ihm. Sein Meiſterwerk iſt die „Komödie ohne Titel, oder der Mercure galant“ (La Comédie sans titre ou le Mercure galant, 1679 oder 1683), eines von den Stücken, das den Erfolg der Zeitgemäßheit davontrug.

Donneau de Viſé hatte 1672 das erſte Unterhaltungsblatt Frankreichs, den „Mercure galant“ gegründet, und Bourſault ſchilderte in ſeinem Schubladenſtück die Menſchen, die Eigennutz oder Eitelkeit in das Redaktionsbüreau dieſer Zeitſchrift führte.

Das Verdienſt, Tagesereigniſſe zuerſt auf die Bühne gebracht zu haben, gebührt aber eigentlich **Thomas Corneille** (1625—1709), Pierres jüngerem Bruder, deſſen „Wahrſagerin“ (La Deverinesse, 19. November 1679) durch das Aufſehen, das die berüchtigte Giftmiſcherin und Wahrſagerin Voiſin (Cathérine Deshayes) machte, veranlaßt wurde und ungemeinen Erfolg hatte. Die „Wahrſagerin“ wurde aufgeführt, als der König nach den erſten, die Gräfin von Soiſſons, den Marſchall von Luxembourg und andere kompromittierenden Geſtändniſſen der Voiſin der „brennenden Kammer“ den Befehl erteilte, ſtrenge Juſtiz ohne Anſehen der Perſon, des Standes und des Geſchlechtes zu üben.

Unter den komiſchen Dichtern zweiten Ranges iſt Antoine Jacob Montleury (vgl. S. 452) zu nennen, der Sohn eines Schauſpielers am Hôtel de Bourgogne. Seine Stücke zeichnen ſich durch lebhaften Geiſt, guten Versbau und ſinnreiche Handlung aus, ja ſeine „Frau als Partei und Richter" (Femme juge et partie, 1669) hat ſich zu ihrer Zeit ſogar gegen „Tartuffe" behaupten können. Nicht ohne Intereſſe iſt die Perſönlichkeit des komiſchen Dichters Samuel Chapuzeau, des Verfaſſers der „Frauenakademie" (vgl. S. 459, geſtorben 1701), dem wir eine ſchätzbare, obgleich ziemlich ſchön gefärbte Schilderung der gleichzeitigen Bühnenverhältniſſe verdanken („Le théâtre françois", 1674). Er ſtammte aus Paris, war urſprünglich proteſtantiſcher Theolog in Montauban und führte dann ein abenteuerliches Wanderleben. Chapuzeau hat oft dasſelbe Stück unter verſchiedenen Namen herausgegeben, damit er ſein Werk jedesmal einer anderen Perſon widmen konnte. Seine „Intrigantin" (La Dame d'intrigue) oder „Der betrogene Geizige" (L'Avare dupé, 1663) iſt trotz einiger ſehr derber Scherze in einzelnen Szenen von komiſcher Kraft. Molière hat daraus verſchiedene Züge für ſeinen „Geizigen" geholt.

Guillaume Marcoureau de Brécourt, ein Schauſpieler in Molières Truppe (geſtorben 1685), verfaßte gleichfalls verſchiedene kleine Komödien, darunter die „Hochzeit auf dem Dorfe" (La Nopce de village, 1666), eine muntere Dorfkomödie, und als Gelegenheitsſtück den „Schatten Molières" (L'Ombre de Molière, 1674), worin Molière, nach Art der Totengeſpräche Lukians in der Unterwelt auftritt. Derartige Werke waren in jener Zeit ungemein häufig. Wie man im 17. Jahrhundert die „Totenfeier" (Pompe funèbre) jedes bedeutenderen verſtorbenen Schriftſtellers ſchilderte, ſo pflegte man wohl auch ſeine Ankunft in den „Elyſäiſchen Feldern" und den Empfang, den ihm die übrigen Schatten bereiteten, darzuſtellen.

Die niedrige Komik der alten Farce, die Molière mit ſo viel Glück erneuert hatte, vertrat Hauteroche (Noel le Breton, geboren 1617), vom Hôtel de Bourgogne. Seine „Bürgerfrauen von Stande" (Bourgeoises de qualité, 1690) behandelten zugleich den Vorwurf von Molières „Bürgeredelmann" und „Lächerlichen Preziöſen". Eine beliebte Bühnenfigur ſchuf der Dichter durch ſeine Criſpinkomödien, deren Komik weſentlich darin beſteht, daß ein ſchlauer Bedienter (Criſpin) als Arzt (Crispin médecin, 1674), Muſiker, Schöngeiſt, Präzeptor oder Edelmann erſcheint.

Auch Philippe Quinaults (1635—88) „Gefallſüchtige Mutter" (La Mère coquette, 1664) gehört zu den wirklich guten Komödien jener Zeit. Aber vornehmlich hat Quinault mit Thomas Corneille (vgl. S. 463) aus den Romanen La Calprenèdes und der Scudéry den Geſchmack an wunderſamen Begebenheiten, gefühlvollen Charakteren und fabelhaften Verwickelungen auch in die tragiſche Kunſt übertragen, und „die Liebe, reich an zärtlichen Gefühlen, herrſcht auf der Bühne bald wie im Roman". (Boileau.) Des jüngeren Corneille „Timocrate" (1656) hatte einen ſo großen äußeren Erfolg, daß er den des „Cid" noch übertraf. Auch ſeine drei Tragödien „Bérénice" (1657), „Darius" und „Pyrrhus" ſind regelmäßige, aber romanhafte Trauerſpiele, die einander alle gleichen; erſt ſpäter zeigt er in „Ariane" (1672) und im „Grafen Eſſex" (Comte d'Essex, 1678), daß er Racine die Einfachheit der Kompoſition abgelernt hat.

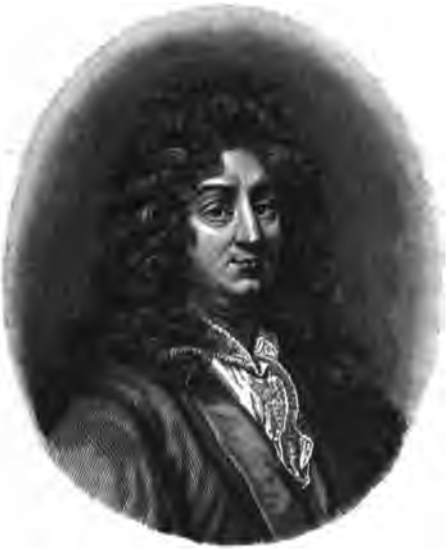
Mit Vorliebe wird in den ernſten Stücken dieſer Zeit ein Held eingeführt, der durch ſeine Kriegsthaten in die Höhe gekommen iſt. Seine dunkle oder geringe Herkunft macht ſeine Liebe zur Königstochter ausſichtslos, aber zum Glücke wird irgendwie ſeine fürſtliche Abſtammung offenbar. Dazu gibt es Vertauſchungen, Irrtümer, Mißverſtändniſſe und Eiferſüchteleien, die ein falſcher Schein hervorgerufen hat. Blutig ſind dieſe Tragödien nicht, obgleich im fünften Akte öfters ein Aufſtand vorkommt. Die Charaktere ſind: eine ſtolze Fürſtentochter, die ihr Herz verſchenkt, aber des Adels ihrer Geburt eingedenk iſt, der König, der heldenhafte Liebhaber, der intrigante Prinz. Jedenfalls ließen die damaligen Zuſchauer ſich gern auf die Höhe „edler Gefühle hinaufwinden", und die Reden von Ehre und Ruhm, Liebe und Aufopferung im Munde von Perſonen, die in einer der Wirklichkeit möglichſt fernen Welt ihr blutleeres Daſein friſteten, waren rührend und erfreulich. Wunderbar iſt nur, daß man dieſen künſtlichen exotiſchen Blüten einen höheren Wert beilegte als dem friſchen, aus dem heimatlichen Boden ſtammenden Strauße, den Molière den Zeitgenoſſen darbot, während er noch gegen die Überſchätzung der „ſeriöſen Stücke" ſeine Kunſt verteidigen mußte.

Das weichliche, verliebte Heldentum herrſcht vor allem in Philipp Quinaults (1635 bis 1688) dramatiſchen Werken. Quinault war ein Liebling der preziöſen Salons, in denen er ſeine Theaterſtücke vortrug. Seine ernſten Stücke heißen noch vielfach „Tragikomödien", wie „Das verliebte Geſpenſt" (Le fantôme amoureux, 1658), „Amalasonthe" (1658), „Der falſche Alcibiades" (Le feint Alcibiade, 1658), „Stratonice" (1660), „Agrippa, oder der falſche Tiberinus" (Agrippa ou le faux Tibérinus, 1660), während „Der Tod des Cyrus" (La Mort de Cyrus, 1659), „Astrate" (1663), „Bellerophon" (1665) und „Pausanias" (1666) „Tragödien" genannt ſind. Die Liebe iſt hier der „Körper" der Handlung, nicht bloß ein „Schmuck" wie bei Corneille. Alle anderen Gefühle und Pflichten unterwerfen ſich ihr. Quinault ſchildert die zarteren Regungen verliebter Leidenſchaft. In „Stratonice" ſpricht jede Perſon gewählt und gewandt Gefühle aus, die ſie eigentlich nicht hegt. „Und ſelbſt: ich haſſe dich! ſagt man mit zärtlichem Ausdruck." (Boileau.)

Gern beſchäftigen ſich Quinaults Verliebte mit Betrachtungen und pſychologiſchen Analyſen der eigenen Gefühle und Stimmungen. Dies iſt um ſo befremdlicher, als es ſonſt in den Stücken des Dichters an den herkömmlichen Verſchwörungen und Verbrechen nicht mangelt. Die angenehme, fleißig durchgefeilte und wohllautende Sprache ſeiner Verſe läßt Quinault ebenſo wie die Bevorzugung des Liebesmotivs wirklich als Vorläufer Jean Racines (1639—99; ſ. die Abbildung, S. 466) erſcheinen. Racine verlor früh beide Eltern und wurde 1655 in die Schule „bei den Scheunen" (aux granges) der Herren von Port-Royal aufgenommen: Pierre Nicole unterrichtete ihn im Lateiniſchen, Lancelot im Griechiſchen. Später folgte der Beſuch des Kollegs Harcourt (1658), und nachdem Racine auch dieſe Schule verlaſſen hatte, lebte er bei ſeinem Vetter Vitart im Hauſe des Herzogs von Luynes. Er lernte La Fontaine kennen und genoß ſeine Jugend in heiterer Geſellſchaft. Seine Angehörigen beobachteten dieſes Treiben mit Beſorgnis und ſchickten ihn mit dem Auftrag, Theologie zu ſtudieren, nach Uzès (Languedoc) zu einem Oheim, der Generalvikar des Biſchofs von Uzès war. Aber Racine gab die Abſicht, geiſtlich zu werden, bald wieder auf: 1663 erſchien er aufs neue in Paris, überzeugt, daß er zum Dichter berufen ſei. Eine Ode auf die Geneſung des Königs, worin er auch Colbert, den erlauchten Mäcenas neben Auguſtus, nicht vergaß, empfahl ihn bei Hofe, und zugleich vermittelte dies Gedicht ſeine Bekanntſchaft mit Boileau, der nun der Freund, Ratgeber und aufrichtige Beurteiler Racines wurde. Der erſte dramatiſche Verſuch des jungen Dichters, die „Thébaide" (1663), wurde auf Molières Bühne aufgeführt. In dieſer Tragödie iſt die Abhängigkeit von Euripides („Phönizierinnen"), Seneca und Rotrous „Antigone" (1638) unverkennbar. Die zweite dramatiſche Dichtung Racines, „Alexander der Große" (Alexandre le Grand), wurde Veranlaſſung zum Bruche mit Molière, denn der junge Dichter war mit der

Darſtellung ſeines Werkes auf der Bühne des Palais-Royal unzufrieden und übergab es den Schauſpielern des Hôtel de Bourgogne. Das Stück erſchien im Druck mit einer Widmung an den König (1666). Alexanders Großmut gegen Porus erinnert an Corneilles „Cinna“, doch iſt Alexander ſchon ein zärtlich liebender Held.

In den folgenden zehn Jahren hat Racine das ernſte Drama der Franzoſen auf die Höhe klaſſiſcher Vollendung gebracht. Er hat es verſtanden, innerhalb der Schranken anerkannter traditioneller Regeln und höfiſch-geſellſchaftlichen Herkommens, abhängig von den Überlieferungen antiker Sage, Geſchichte und tragiſcher Kunſt, lebensvolle Geſtalten zu ſchaffen und natürlich und wahr zu bleiben. Wiederholt iſt er mit demjenigen alten griechiſchen Dichter unmittelbar in den Wettkampf getreten, den Ariſtoteles den am meiſten tragiſchen genannt hat: er hat mit Euripides den pathetiſchen Zug gemein, aber „mangelhafte Ökonomie“ wie jenem kann ihm nicht vorgeworfen werden; er iſt vielmehr ein Meiſter des dramatiſchen Aufbaues. Mit den Werken der attiſchen Bühne war Racine vertrauter als irgend ein dramatiſcher Dichter ſeiner Zeit, aber dies hat ihn nicht dazu verführt, den Alten Schritt für Schritt zu folgen. Er hat nur von ihnen gelernt, ſtarke Wirkungen auf einfachem und natürlichem Wege zu erzielen. In Sprache und Stil iſt er durchaus unabhängig; ſeine Charaktere hat er nach eigenen Eingebungen gemäß den Anſchauungen ſeiner Zeit geſtaltet, die Konflikte nach modernen ſittlichen Vorſtellungen und nach den Forderungen der chriſtlichen Kultur behandelt. Mit Glück benutzt er den Vorteil, daß er die Begebenheiten und Perſonen ſeiner Tragödien als bekannt vorausſetzen darf, für die Vereinfachung der Charakteriſtik und des Aufbaues der Handlung.



Jean Racine. Nach einem Stich (Gemälde von Santerre), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 465.

Viel mehr als von den Alten wurde Racine von anderer Seite ſeine Freiheit eingeſchränkt: die Gebräuche eines entwickelten Bühnenweſens, die Strenge anerkannter Regeln, gewiſſe Geſchmacksrichtungen und Herkömmlichkeiten der Geſellſchaft, von deren Beifall der Erfolg abhing, alles dies hemmte den freien Flug des Dichters. Es war der Hof Ludwigs XIV., der gleichſam im Namen der Nation das Urteil ſprach, und dies bannte den ſchaffenden Künſtler in einen Zauberkreis, über den ſein Blick nicht hinausſchweifen durfte bei der Wahl des Gegenſtandes, der Perſonen und ſelbſt bei der poetiſchen Formgebung. Die herrſchenden Vorſtellungen über das Verhalten eines Menſchen von vornehmer Geburt und Erziehung, der ſich ſelbſt in der Leidenſchaft nicht vergeſſen durfte, das Bewußtſein deſſen, was man ſich und anderen ſchuldig war, daß man Dinge nicht thun und ſagen durfte, die ſich mit vornehmer Bildung und Haltung nicht vertrugen, Anſchauungen, für die Ludwig XIV. ſelbſt ein glänzendes Vorbild war, wurden maßgebend für das Schaffen Racines. Ehe er ſeine Stücke vor die Öffentlichkeit brachte, pflegte er ſie in erwählten höfiſchen Kreiſen vorzutragen. Er las „Andromache“ der Herzogin von Orléans vor und geſtand in der Widmung ſeine Abhängigkeit von dem Urteil eines Hofes zu, wo ſie als „arbitre de tout ce qui se fait d'agréable“ (Schiedsrichterin über alles, was angenehm iſt) angeſehen wurde. „Britannicus“ wurde dem Herzog von Chevreuſe und Colbert vorgelegt, der mit „durchdringendem Geiſte die Ökonomie des Stückes beurteilte“. Wenn Racine der Geſellſchaft des Hofes größere Rückſichten entgegenbrachte als ſelbſt ſeinen direkten Vorbildern, ſo unterwarf er ſich damit vor allem dem Urteil der Frauen. Seit „Andromache“ tragen auch die griechiſchen Stücke Racines weibliche Namen. Wie es in den Romanen der Scudéry und in den Tragödien Philipp Quinaults die Beſchäftigung der Helden war, zärtlich zu fühlen für eine „hartherzige Witwe“ (veuve inhumaine) oder „göttliche Fürſtin“ (divine princesse), ſo wurde auch bei Racine die Liebe das herrſchende Motiv, vor allem, um den Frauen zu gefallen. Racines Helden ſind tugendhaft, aber einer Schwäche fähig. Dieſe Schwäche iſt eben die Liebe, der „man ſich als Sklave unterwirft“, deren „hinreißender Macht man ſich blindlings ausliefert“. Racine ſtellt Sophokles als Dichter über Euripides. Aber von Sophokles waren keine wirklichen Liebestragödien vorhanden, und wenn auch Euripides deren keine im modernen Sinne hinterlaſſen hat, ſo boten doch ſeine „Andromache“, ſeine „Iphigenie“, ſein „Hippolytus“ (Phädra) den Stoff dazu dar. Von den Griechen entlehnt der franzöſiſche Dichter die Grundlagen der Handlung und hiſtoriſch beglaubigte Charaktere. Allen dieſen Fabeln aus dem Altertume und dem Oriente fehlte aber der ſittliche Gehalt, den das moderne Bewußtſein aus dem Chriſtentum und dem eigenen nationalen Daſein ſchöpft, und es iſt nun richtig, daß Racine zwar die heidniſchen Götter und ihre Altäre ſtehen ließ, wie dies die hiſtoriſche Wahrheit verlangte, die ſittlichen Probleme aber im chriſtlichen Sinne behandelte, ebenſo wie die Lebensart und Ausdrucksweiſe ſeiner Helden mit den idealen Vorſtellungen und Verkehrsformen der vornehmen Geſellſchaft ſeiner eigenen Zeit übereinſtimmte. Bei dieſer Umgeſtaltung der antiken Vorwürfe iſt im einzelnen vieles geblieben, was den Zuſammenhang mit Zeit und Ort der Handlung aufrecht erhält und den Zeitgenoſſen den Schein geſchichtlicher Wahrſcheinlichkeit erzeugte; denn Racine hielt ſich mit ängſtlicher Treue an die äußere hiſtoriſche Überlieferung, ja ſelbſt an ſagenhafte und halb mythologiſche Thatſachen. Wenn der Dichter einen Vorgang ändert, eine neue Perſon erfindet, ſo rechtfertigt er ſich augenblicklich. In ſeinem „Britannicus“ z. B. kommt Junia vor, von der Tacitus nichts weiß, aber Racine weiſt aus Seneca das Vorhandenſein eines „äußerſt netten jungen Mädchens“ Namens Junia nach. Die mythologiſchen Unwahrſcheinlichkeiten beeinfluſſen die innere Entwickelung der Handlung nicht; nur einmal, in der „Iphigenie“, zwang den Dichter die hiſtoriſche Wahrheit, ein mythologiſches Motiv zur eigentlichen bewegenden Kraft der Handlung zu machen, die Opferung der Iphigenie auf Geheiß der Göttin Diana, und dieſe barbariſch heidniſche Vorſtellung von der Notwendigkeit eines Menſchenopfers widerſpricht den zarten Gefühlen und verfeinerten Sitten der im Stücke dargeſtellten Charaktere.

Die Treue, mit der Racine die Überlieferung gewahrt hat, iſt aber mehr ein äußeres Merkmal ſeines dichteriſchen Schaffens, das erſt in zweiter Linie in Betracht kommt, wenn es gilt, den Charakter ſeiner Kunſt zu beſtimmen: wichtig ſind die Thatſachen der Überlieferung nur, ſoweit ſie die Entſchließungen einer verliebten Seele beeinfluſſen. Vor allem müſſen Racines Helden Männer ſein, „welche Liebe fühlen“. Daß Racines Auffaſſung der Liebe durchaus unabhängig von der der antiken Fabel iſt, bedarf kaum des Beweiſes. Sie beruht auf dem chriſtlich-mittelalterlichen Frauendienſt: der Liebende iſt der Untergebene der Geliebten. Aus der ritterlichen Liebe war bei Corneille eine vernünftige Liebe geworden, die ſich in der Vollkommenheit des geliebten Gegenſtandes ſpiegelt, bei Quinault ein Zeitvertreib preziöſer Gemüter von zärtlicher Anlage: bei Racine herrſcht wieder die Leidenſchaft. Auch er fügt ſich den Formen der poetiſchen Überlieferung des Frauendienſtes, aber wie ſehr unterſcheidet er ſich von ſeinen Vorgängern dadurch, daß er der Macht wahrer Leidenſchaft wieder ihre Rechte anweiſt! Seine Farbengebung erſcheint uns fein und zart, in vieler Beziehung vom willig ertragenen Zwang des „guten Tones" und der Kunſtregeln beeinflußt, aber durchaus nicht ohne Lebenswahrheit.

Racine hat für unſer Gefühl die Grenzen ſeiner Kunſt enger gezogen, als es das Weſen der tragiſchen Kunſt an und für ſich verlangt, aber trotz aller Äußerlichkeiten der Mode, des Zeitgeſchmackes, des Herkommens, die er dem echten Golde der Dichtung beimiſchte, ſchöpfte er doch aus dem Borne wahren und tiefen Lebens. Vielleicht entſprach die Beſchränkung, die dem Dichter ſeine Zeit auferlegte, zugleich ſeiner natürlichen Anlage. Seine weiche, reizbare Natur verwies ihn mehr darauf, den Irrgängen einer von zärtlichen Gefühlen bewegten menſchlichen Seele nachzugehen, als die nach außen gerichteten Unternehmungen männlicher Thatkraft zu verfolgen. Racines Liebende erſtreben einen Bund, den Geſetz und Sitte heiligen. Phädra, die ſchuldvollſte Heldin des Dichters, offenbart Hippolyt erſt dann ihre Gefühle, als ſie Witwe zu ſein glaubt. Selbſt ſo gewaltthätige Liebhaber wie Pyrrhus und Nero ſcheuen davor zurück, ſich durch ein „Leidenſchaftsverbrechen" zu Herren der Situation zu machen und die Ehre des Weibes zu verletzen; das Verhältnis zwiſchen Xiphares und Monima im „Mithridates" bleibt rein und erhält die Möglichkeit eines befriedigenden Abſchluſſes durch Mithridates' Tod. Die liebenden Helden können die Geliebte entführen und meuchelmörderiſche Anſchläge planen, aber ihre Leidenſchaft tritt der weiblichen Ehre nicht zu nahe. Die Beobachtung der guten Sitte iſt ſo ſtreng, daß Racine eher auf einen tragiſchen Schluß verzichtet, als daß er einen Makel auf ſeine Heldin kommen läßt.

Bei Racine iſt aber die Liebe keine Tugend, kein Aufſchwung zum Ideal: ſie iſt eine Sünde und läßt den Menſchen ſchuldig werden. Corneille iſt Moliniſt, Racine Janſeniſt. Corneille glaubt an die Kraft des menſchlichen Willens, die Verſuchung zu beſiegen, Racines Helden beſitzen eine Tugend, „die der Schwäche fähig iſt" (vertu capable de foiblesse). Wie man damals ſagte, ſchilderte Corneille die Menſchen, wie ſie ſein ſollten, Racine ſtellte ſie dar, wie ſie ſind. Der Moliniſt glaubte, daß der Menſch durch die Gabe ſeines freien Willens ſich aus der Verſtrickung der Sünde befreien könne; der Janſeniſt lehrt, daß der Menſch ſich durch eigene Kraft vom Unheil nicht zu erlöſen vermöge, wenn ihm die Gnade fehle. Racine braucht in ſeinen Stücken, die in der heidniſchen Welt ſpielen, natürlich nicht die chriſtliche Formel. Um zu ſagen, daß Phädra ohne Gnade der ſündigen Leidenſchaft preisgegeben ſei, nennt er ſie „eine Beute der Liebesgöttin". Seine Liebhaber fühlen, daß ſie aus Leidenſchaft den Forderungen der Tugend nicht gerecht werden. Schon in der „Andromaque" (1667), mit der Racine ſeinen Ruhm begründete, rennen Oreſt und Pyrrhus in blinder Leidenſchaft, alle anderen Pflichten gering achtend, in ihr Verderben.

Oreſt, der im Auftrag der griechiſchen Nation von Pyrrhus, dem Sohne Achills, die Auslieferung des Aſtyanax fordern ſoll, denkt nur an Hermione, die Verlobte ſeines Gegners; Pyrrhus dagegen zieht ihr ſeine Sklavin Andromache vor und hofft, daß dieſe, um ihren Sohn zu retten, ihm zum Altare folgen wird. Schon hat er Andromaches Widerſtand beſiegt, als er von den Griechen, auf Anſtiften Oreſts, ermordet wird. Aber Oreſt ſelbſt wird, als Meuchelmörder von Hermione geſchmäht und zurückgewieſen, eine Beute des Wahnſinns. So gehen zwei edle Helden zu Grunde, die aus blinder Leidenſchaft ihre höheren Pflichten verſäumten.

Ungeachtet mancher Ausſtellungen wurde Racines „Andromache" allgemein bewundert. Ein widerwilliges Zeugnis hierfür enthält die Parodie auf das Stück von Subligny („Der thörichte Streit", La folle querelle): „Koch, Kutſcher, Stallknecht, Lakai und ſelbſt die Waſſerträgerin, alle diskutieren unaufhörlich über Andromache." Auffallenderweiſe wandte ſich jetzt der Dichter zunächſt der Komödie zu. Im November 1668 ließ er ſeine „Prozeßführenden" (Les Plaideurs) ſpielen.

Der dem Stücke zu Grunde liegende Gedanke, die Vorführung eines Mannes, bei dem die Luſt an richterlicher Thätigkeit zur Manie geworden iſt, ſtammt aus den „Weſpen" des Ariſtophanes. Zu dem alten Perrin Dandin, den ſein Sohn vergeblich von allem fernhält, was ſeine juriſtiſche Leidenſchaft nähren könnte, kommen die ergötzlichen Geſtalten der Gräfin von Pimbêſche, der man auf Lebenszeit zu prozeſſieren verboten hat, und des Bürgers Chicaneau, der ohne Prozeſſe nicht leben kann. Das Stück iſt eine luſtige Satire auf das zeitgenöſſiſche Gerichtsweſen voll witziger Parodien, ſcharf zugeſpitzter Epigramme und perſönlicher Anſpielungen, die wir nicht mehr verſtehen.

Der Erfolg der Komödie in Paris war nicht groß, es heißt, die Schauſpieler hätten aus Furcht vor den Herren im Juſtizpalaſt nicht gewagt, die „Prozeßſüchtigen" zum dritten Male zu ſpielen. In St.-Germain lachte der König herzlich über das Stück, denn der Spott über die Richter und das Parlament war bei Hofe nicht unwillkommen.

Die nächſten Werke des Dichters waren zwei Kaiſerdramen: „Britannicus" (geſpielt am 13. Dezember 1669), eine Hofgeſchichte nach dem 13. Buche der „Annalen" des Tacitus, und „Bérénice" (21. November 1670), nach Sueton und Tacitus.

Im „Britannicus" wird dargeſtellt, wie der römiſche Kaiſer Nero, müde, den Ratſchlägen ſeiner Mutter und den Geboten der Tugend zu folgen, zu einem brutalen Meuchelmörder wird. Nero haßt Britannicus nicht nur als rechtmäßigen Thronerben, ſondern auch als Nebenbuhler in der Liebe zu Junia. Eine von Tacitus gegebene Andeutung über den Freigelaſſenen Narziſſus benutzt Racine, um ſeinen Höfling Narciß zu ſchaffen, der durch ſeine perfiden Ratſchläge Britannicus dem Tode überliefert und durch ſeine eigennützige Dienſtwilligkeit die ſchlechten Triebe Neros weckt und ihn ins moraliſche Verderben zieht. Außer der Verliebtheit Neros und des Britannicus, einer Zuthat, die den geſchichtlichen Charakter der Handlung weſentlich ändert, erſcheint der Schluß frei erfunden, daß Junia nach der Vergiftung ihres geliebten Britannicus Veſtalin wird.

Racine und ſeine Zeitgenoſſen waren überzeugt, „Britannicus" ſei eine geſchichtliche Tragödie: alle Perſonen, die in dem Stücke auftreten, waren geſchichtlich bezeugt, und im kaiſerlichen Rom gab es einen Hof, „wo man ſeine Gedanken zu verbergen ſucht, wo der Mund und das Herz wenig miteinander gemein haben, wo man mit Freuden die Treue verrät". Aber wenn Racine auch die Überlieferung wenig antaſtete, ſo erfüllte er doch die Handlung mit einem völlig neuen Geiſte durch die Darſtellung moderner Sitten. Nero will ſeine kinderloſe Gemahlin Octavia verſtoßen und trägt Junia Herz und Hand an mit der Bitte, ihm ſeine Regierungsſorgen zu erleichtern „und bisweilen zu ihren Füßen atmen zu dürfen". Aber Junia iſt eine edle, in vornehmer chriſtlicher Sitte und Geſinnung erzogene Jungfrau, die der Gedanke, daß Nero ſich von ſeiner Gemahlin ſcheiden laſſen will, mit Abſcheu erfüllt. Meiſterhaft gezeichnet iſt Narciſſus, der gewiſſenloſe Höfling, der zum eigenen Vorteil die böſen Neigungen ſeines Herrn reizt, nährt und ausbeutet. Die Zeitgenoſſen hätten Racine einſtimmig als den Meiſter der tragiſchen Kunſt anerkennen müſſen, aber übelwollende Kritiken von Bourſault (Artemise et Poliante, 1670) und anderen blieben nicht aus. Racine fühlte ſich hierdurch empfindlich verletzt und verteidigte ſich in der Vorrede zum Druck ſeines Werkes gegen die Vorwürfe zu großer Einfachheit und Natürlichkeit, leider unter einigen wenig pietätvollen Ausfällen gegen Corneille. Die beſte Widerlegung ſeiner Gegner war es aber, daß Racine das Prinzip der „einfachen Handlung" bis aufs äußerſte in „Bérénice" durchführte. „Berenice" ſchilderte im Gegenſatz zu Andromache und Britannicus eine Liebe, die die Menſchen nicht ſchlechter, ſondern nur unglücklich macht.

Racine begründet die Handlung der „Berenice" hiſtoriſch auf zwei kurze Sätze in Suetons „Titus". Aus dieſem „ungemein einfachen" Vorwurf ließ ſich eine Tragödie machen von jener Schlichtheit der Handlung, die ſo recht im Geſchmack der Alten war, und Racine beruft ſich dabei ſpeziell auf Sophokles' „Ajas" und „Philoktet". Alle Perſonen in „Berenice" handeln tugendhaft, aber die hiſtoriſche Trennung des Kaiſers Titus von Berenice nach langer, nicht ohne Verletzung anderer Pflichten eingegangener Lebensgemeinſchaft, dies Opfer, das, wie Sueton ſagt, „von beiden mit Widerſtreben" dem Staatswohl gebracht wurde, enthielt ein tragiſches Moment, das in der Dichtung hätte ergreifender wirken können als die Aufhebung einer Verlobung, die Racine im Geiſte ſeiner Zeit und der Anſtandsregeln ſeiner Bühne daraus gemacht hat. Fünf Jahre lang hat Titus Berenicens Schönheit, Ruhm und Tugend bewundert, fünf Jahre lang ſie täglich geſehen, fünf Jahre lang ihr durch Seufzer „ſeines Herzens Wünſche kundgethan". Endlich, nachdem er Kaiſer geworden iſt, darf er hoffen, ſie heimzuführen. Demſelben reizenden Weſen hat auch Antiochus, König von Kommagene, des Kaiſers Waffenbruder, fünf Jahre „vergeblicher Hoffnung und Liebe geweiht". Jetzt iſt er im Begriff, „Rom und den Hof" zu verlaſſen. Titus aber will ſeine Liebe dem Staatswohl zum Opfer bringen, weil dem Volke die Ausländerin verhaßt iſt; er gibt Antiochus den Auftrag, Berenice die Notwendigkeit dieſes Schrittes darzulegen. Die jüdiſche Königin glaubt, Titus wolle ſich von ihr nur aus Eiferſucht auf Antiochus trennen, aber eine Unterredung mit dem Kaiſer beſeitigt dieſen Argwohn völlig. Jetzt will ſie ſich aus Verzweiflung töten, doch Titus zeigt ihr, daß ſie damit auch ſein Leben, das er dem Staate erhalten müſſe, aufs Spiel ſetze. Auch der König von Kommagene will in den Tod eilen, weil Berenice ihn nicht lieben kann, da ruft Berenice den „zu edelmütigen" Fürſten ein Halt zu: ihre Liebe ſolle nicht das Unglück der Welt ſein; ein letzter Aufwand ihrer Kraft ſolle das Ganze krönen, ſie wolle gehen und leben: „Ihn lieb' ich, und ihn meid' ich; Titus liebt mich und verläßt mich!"

Racine ſchrieb für ein Zeitalter, das ſich von dieſem zarten und rührenden Seelengemälde aufs tiefſte ergriffen fühlte. Für die Zeitgenoſſen hatte das Stück einen beſonderen Reiz, denn bei dieſer Epiſode aus dem Leben des Titus dachte man an die Jugend Ludwigs XIV., den nur das Staatswohl und die Vorſtellungen Mazarins bewogen hatten, die heftige Neigung für Maria Mancini, eine Nichte des Kardinals, aus ſeinem Herzen zu reißen und ſie nicht zu ſeiner Gemahlin zu erheben. Merkwürdigerweiſe behandelte Racine in ſeinem folgenden Stücke: „Bajazet" (5. Januar 1672), ein ähnliches Motiv in etwas anderer Form.

„Sie will, daß ich ſie heirate, Acomat", ruft Bajazet aus, der es für eine Verletzung des türkiſchen Geſetzes hält, ſich mit Roxane zu verbinden, ehe ſie als Mutter eines Prinzen das Recht auf den Titel Sultanin erlangt hat. Der eigentliche Grund ſeiner Geſetzesbedenken iſt jedoch, daß er Roxane nicht liebt, ſondern Atalide, die Gefährtin ſeiner Kindheit. Bajazets Bruder Amurat hat freilich gegen den Brauch Roxane zur Sultanin erhoben und ihr während ſeiner Abweſenheit im Perſerkriege die Regierungsgewalt übertragen mit dem Befehle, Bajazet zu töten. Aus Ehrgeiz will der Weſir Acomat, aus Liebe zu Bajazet Roxane Amurats Herrſchaft ſtürzen. Der Weſir hofft Atalidens Hand als Lohn zu erhalten, Roxane begehrt die Sultanin Bajazets zu werden. Von dem zärtlichen Einverſtändniſſe zwiſchen Bajazet und Atalide weiß ſie nichts. Atalide, die Roxanes Rache fürchtet, bewegt den Geliebten ſelbſt, bei jener die Rolle des Liebhabers zu ſpielen, aber gerade als der entſcheidende Schlag gegen Amurats Herrſchaft geführt werden ſoll, entdeckt Roxane das Verhältnis Bajazets zu Atalide. Bajazet kann ſein Leben durch den Tod Atalidens erkaufen; aber er weiſt Roxanes Anträge mit Verachtung zurück und iſt nun rettungslos verloren, obgleich Atalide alle Schuld auf ſich nimmt. Amurat hat von der Verſchwörung Kunde erlangt, er ſendet den ſchwarzen Sklaven Orkan mit dem Befehle, Roxane und Bajazet zu töten. Aber letzterer iſt ſchon auf Geheiß der Sultanin erdroſſelt worden, der ſchwarze Afrikaner erſticht Roxane, Atalide gibt ſich ſelbſt den Tod, Orkan erſchlagen die Anhänger Acomats, der ſich ins Ausland begibt.

So endet dieſes Trauerſpiel nicht „ohne Blut und Tod", wie „Berenice", ſondern mit einer „großen Metzelei" (grande tuerie), wie Frau von Sévigné ſagte. Auch hier zeigt ſich die Kunſt des Dichters vornehmlich in der Darſtellung der weiblichen Charaktere, er ſchildert die leidenſchaftliche Liebe eines thatkräftigen und ehrgeizigen Frauengemütes (Roxane) und die aufopfernde Hingebung einer ſanften Natur (Atalide). Das Verhalten Amurats IV. gegen ſeinen Bruder und der perſiſche Feldzug ſind die hiſtoriſchen Grundlagen dieſer Haremsintrigue. Ein türkiſches Geſetz iſt eines der Hauptmotive der Verwickelung. Die Abgeſchloſſenheit, in der Bajazet gehalten wird, erklärt ſich aus den Haremsſitten. Daß im Serail Männer und Frauen miteinander verkehren, iſt eine Folge der ehrgeizigen Pläne Roxanes. Man ſpricht von den Stummen, von der Enthüllung der Fahne des Propheten und von jener ſeidenen Schnur, die in der Umſchreibung der Bühnenſprache als „nœuds fatals“ oder „nœuds infortunés“ erſcheint. Roxane bedient ſich dieſer „verhängnisvollen Schlinge“, um ihren Geliebten erdroſſeln zu laſſen. Frau von Sévigné war ſchwer zufrieden zu ſtellen, wenn ihr „Bajazet“ nicht türkiſch genug war. Die geiſtreiche Frau meinte auch, daß die Türken „nicht ſo viele Umſtände machten, um ſich zu verheiraten“. Aber türkiſche Begriffe über Ehe gehörten nicht in eine Tragödie, in der die romantiſchen und chriſtlichen Anſchauungen über Liebe und Ehe herrſchten. Polygamiſche Vorausſetzungen hätten die ganze Konzeption zerſtört. Racine verteidigt ſich auch, daß er eine „Geſchichte aus der neueren Zeit“ im „Bajazet“ behandelt habe. Freilich ſolle man keine „Helden auf die Bühne bringen, die der Mehrzahl der Zuſchauer bekannt wären“; tragiſchen Geſtalten verleihe die Ferne der Zeit erſt den gehörigen Nimbus. Aber die örtliche Entfernung eines Landes könne die große Nähe der Zeit ausgleichen, und ſo beſäßen türkiſche Geſtalten auf der Bühne einige Würde: ſie ſeien wie „Alte“.

Im „Mithridate“ (Januar 1673) kehrt Racine ins Altertum zurück, doch bleibt er auch hier noch im Orient.

Das Stück iſt keine politiſche Tragödie, denn des ergrauten Römerfeindes Kriegspläne vereitelt ſeine leidenſchaftliche Liebe zu Monima. Man hat ihn totgeſagt, und von ſeinen beiden Söhnen will der eine, Xiphares, den Kampf des Vaters fortſetzen, während der andere, Pharnakes, um die Freundſchaft der Römer buhlt. Die Brüder entzweit außerdem noch ihre Leidenſchaft für die junge Griechin Monima, die Xiphares ſchon kannte und liebte, ehe ſie Mithridates mit der königlichen Binde beſchenkt und zu ſeiner Gemahlin beſtimmt hatte. Plötzlich erſcheint Mithridates zu Nymphäa unter ſeinen Söhnen; er ſchöpft den Verdacht, daß Monima Pharnakes liebt; aber es iſt der edlen Griechin unerträglich, ſo verkannt zu werden: ſie geſteht Xiphares ihre Liebe, weiß aber, daß ſie es ihrer Ehre ſchuldig iſt, dem Vater anzugehören. Xiphares fühlt ſich verpflichtet, zu entſagen und „durch einen ſchnellen Tod ſeine Qual abzukürzen“. Mithridates will Pharnakes mit einer parthiſchen Prinzeſſin vermählen und im Bunde mit den Parthern die Römer in Aſien bekämpfen. Xiphares begeiſtert ſich für dieſen Gedanken des Vaters, aber Pharnakes iſt für den Frieden und weigert ſich trotzig, am parthiſchen Hofe als Schutzflehender zu erſcheinen. Mithridates läßt Pharnakes durch die Wachen abführen, entlockt Monima durch eine Liſt das Geſtändnis ihrer Liebe zu Xiphares, der, „ſtolz und treu“, bereit iſt, für ſie in den Tod zu gehen. Aber Monima weigert ſich jetzt, Mithridates’ Gattin zu werden. Noch ſchwankt der König, ob er die „drei Undankbaren“ opfern ſoll, als er vernimmt, daß Pharnakes ſich befreit und an die Spitze der aufrühreriſchen Truppen geſtellt hat, während zugleich die Römer die Stadt bedrohen. Er eilt in den Kampf und ſendet Monima Gift, das ſie freudig nehmen will, weil ſie glaubt, daß Xiphares gefallen ſei. Doch der König hat ſeinen Befehl widerrufen; bald erſcheint er ſelbſt wieder, zum Tode verwundet, aber vor dem Schickſal, ein Gefangener Roms zu werden, durch die Tapferkeit ſeines Sohnes Xiphares bewahrt; der Sterbende vermacht dem Sohne ſeinen Römerhaß, und die Tragödie ſchließt mit der freudigen Ausſicht auf die Verbindung der beiden tugendhaften Liebenden.

Der nie erlöſchende Haß des Königs von Pontus gegen Rom, ſeine Kühnheit, die reichen Hilfsquellen ſeines Geiſtes, ſeine Grauſamkeit, ſeine hinterliſtige Verſtellung, ſeine barbariſche Eiferſucht, das ſind geſchichtliche Züge, die Racine aus der Überlieferung nahm, wie Appian, Juſtin und Plutarch ſie ihm darboten. Aber auch hier ſteht das politiſch-hiſtoriſche Intereſſe weit zurück gegen die rein menſchliche Teilnahme für das Geſchick der edlen Monima und ihres pietätvollen, zartfühlenden und heldenmütigen Liebhabers.

In den drei folgenden Tragödien ſchließt ſich Racine wieder an Euripides an; am engſten in „Iphigénie“ (18. Auguſt 1674). Nur verändert er die Situationen des Euripides im Sinne der „Würde“ und Eleganz der franzöſiſchen Tragödie. Das von der Handlung untrennbare greuliche Motiv des Menſchenopfers bildet einen ſchreienden Widerſpruch zu der höfiſch korrekten Haltung und verfeinerten Ausdrucksweiſe der Perſonen; aber man bedenke, daß ein den Göttern dargebrachtes Menſchenopfer auch für die Athener im perikleiſchen Zeitalter eine das religiöſe Zartgefühl verletzende Scheußlichkeit war. Euripides vermied dieſen Anſtoß, indem Artemis Iphigenien zu ſich nimmt und eine Hirſchkuh an ihrer Stelle zurückläßt. Außerdem entſchließt ſich Iphigenie bei ihm freiwillig, ſich zum Heil des Vaterlandes zu opfern. Die gründliche Verſtändigkeit, die auf der franzöſiſchen Bühne verlangt wurde, beſtimmte Racine, dies Motiv des freiwilligen Opfertodes zu vernachläſſigen. Er durfte ſeine tragiſche Verwickelung nicht „mit Hilfe einer Göttin und einer Maſchine“ löſen, er durfte die wahre Thatſache benutzen, daß die Meinung der Griechen das Opfer für notwendig hielt, die unwahre Thatſache der rettenden Dazwiſchenkunft der Göttin aber nicht annehmen. Wie nun? Sollte er „die Bühne mit dem abſcheulichen Morde einer ſo tugendhaften und liebenswürdigen Perſon wie Iphigenie beflecken?“ Keineswegs! Er ließ für ſie Eriphile ſterben, die ſich in hoffnungsloſer Liebe zu Achill freiwillig am Altar der Göttin den Tod gibt. Dieſe von Racine in die Euripideiſche Handlung eingeführte Eriphile heißt eigentlich Iphigenie und iſt eine bis dahin in Verborgenheit gehaltene Tochter von Theſeus und Helena. Ihre Exiſtenz, das iſt wichtig, gewährleiſten Pauſanias und Steſichorus. Durch dieſe Unterſchiebung wird die Gefahr, in der Agamemnons Tochter ſchwebt, zu einem Irrtum, den eine Wiedererkennung aufhebt. Aber auch Eriphile-Iphigenie durfte nicht am Altar geſchlachtet werden. Deshalb erfand Racine ihre verſchmähte Liebe zu Achill und ihren Selbſtmord aus Verzweiflung, der zugleich den Wahrſpruch des Prieſters erfüllt. Eriphile ſtirbt nicht ohne eigene Schuld: ſie iſt undankbar und ränkevoll.

Am einſchneidendſten iſt die durch die modernen Anſprüche gebotene Veränderung der Motivierung, die ſich daraus ergibt, daß Achill Iphigenien liebt und ihr Verlobter iſt. In der antiken Tragödie war die Vermählung Iphigeniens mit Achill nur ein Vorwand Agamemnons, um Klytämneſtra mit ihren Kindern ins Lager der Griechen zu locken. Achill weiß dort nichts von Liebe. Nur daß Agamemnon ſich ſeines Namens für die Liſt bedient hat, verletzt ſeine Ehre und macht ihn zum Verteidiger Iphigeniens. Als ſie ſelbſt ſich zum Opfertode bereit erklärt, zieht er ſich beiſtimmend zurück. Er iſt bei Euripides ein ehrenhafter, ehrbarer, beſonnener und thatkräftiger Jüngling, bei Racine aber zugleich verliebt.

Eine luſtſpielartige „Wiedererkennung“ beſeitigt hier das Hindernis, das der Verbindung des erlauchten Paares im Wege ſtand. Es iſt die Schwäche des modernen Stückes, daß hier der geforderte Opfertod der Heldin kein ernſthaftes politiſches und religiöſes Motiv bildet, denn der Dichter glaubt weder an die Götter noch an die Notwendigkeit von Trojas Fall. Die Helden Racines ſprechen mehr von ihrer eigenen Ehre und ihrem Ruhm als von einer politiſchen Zwangslage; Agamemnon opfert Iphigenie ſeinem Ehrgeiz. Achill folgt ſeinem Ehrgefühl und ſeiner Liebe; er iſt viel leidenſchaftlicher und unüberlegter als bei Euripides. Indem Racine dem Geſchmacke ſeines Zeitalters Rechnung trug, Iphigenie als liebende Braut, Achill als liebenden Helden ſchilderte und beide die Sprache reden ließ, die die Würde der Tragödie verlangte, veränderte er den Geiſt der Handlung, wenn er ſelbſt auch glaubte, ſich nur von der „Ökonomie“ und der „Fabel“ des Euripides etwas entfernt zu haben und ſeiner Vorlage in der Darſtellung der „Leidenſchaften“ genau gefolgt zu ſein.

Racine gab die Ausführung des naheliegenden Gedankens, eine zweite „Iphigenie“ (in Tauris) zu ſchreiben, gegen den Vorwurf der „Phädra“ wieder auf. Er war ſo unvorſichtig, vorher von ſeiner Arbeit zu ſprechen. Seine Feinde benutzten dies, um dem Stücke Racines eine andere „Phädra“ gegenüberzuſtellen. An und für ſich fiel es damals nicht auf, wenn zwei Dichter gleichzeitig denſelben Stoff bearbeiteten. Aber diesmal handelte es ſich um eine förmliche Verſchwörung, die ihren Sitz im Hauſe der Herzogin von Bouillon hatte. Dieſe Nichte Mazarins (Marianne von Mancini) thronte als große Litteraturfreundin in einem Kreiſe vornehmer Männer und Schöngeiſter, und ihr Freund Pradon, von dem ſchon zwei Tragödien erſchienen waren, ſollte einen vernichtenden Schlag gegen Racine führen. Zwei Tage nach der erſten Aufführung von Racines „Phèdre“ (Januar 1677) im Hôtel de Bourgogne wurde eine „Phèdre“ von Pradon im Theater Guénégaud geſpielt. Die Herzogin hatte für die ſechs erſten Vorſtellungen die Logen in beiden Theatern gemietet. Zugleich verbreiteten Frau von Deshoulières und der Herzog von Nevers, der Bruder der Herzogin von Bouillon, ein höhniſches Sonett auf Racines Dichtung. Als Antwort erſchien ein Sonett mit denſelben Reimen und höchſt beleidigenden Bemerkungen über die Herzogin und ihren Bruder. Racine und Boileau wurden als Urheber bezeichnet. Der Herzog von Nevers drohte mit einer ſeinem Range und der Lebensſtellung der Satiriker entſprechenden Rache: „im vollen Theater würde er ſie durchprügeln laſſen“. Aber Condé verhieß den Dichtern ſeinen Schutz, Nevers griff nicht zum Stocke, und die Kabale vermochte Pradons Stück gegen das Meiſterwerk Racines nicht zu halten. Aber „Phädra“ war des Dichters letztes Bühnenwerk: ihm war das Theater fortan trotz Boileaus Zuſpruch völlig verleidet.

Das Stück muß als Racines eigenartigſtes und kraftvollſtes Werk gelten. Es hieß zuerſt „Phädra und Hippolyt“, aber Phädra iſt ſo ſehr die Hauptperſon, daß man im Titel den zweiten Namen bald fallen gelaſſen hat. „Phädra“ iſt Racines einzige dramatiſche Dichtung, worin eine wirkliche „flamme adultère“, eine ehebrecheriſche Liebe, vorkommt. Gegeben iſt das Motiv ſchon durch die Tragödie des Euripides. Der Dichter des griechiſchen Schauſpiels läßt Hippolyt das Opfer der verzehrenden Liebe ſeiner Stiefmutter Phädra werden, die ſich, von ihm zurückgewieſen, den Tod gibt und ihn aus Rache durch einen verleumderiſchen Brief dem Fluche ihres Gatten und dem Tode überliefert. Hippolyt büßt durch ſeinen unſchuldigen Tod ſeine Geringſchätzung der Aphrodite. Racine hält ſich auch diesmal treu an die gegebenen geſchichtlichen Thatſachen, doch erfindet er viel hinzu und macht die Handlung zu einer gänzlich neuen. Bezeichnend genug läßt er des Theſeus Abweſenheit nicht durch eine „Höllenfahrt“, ſondern, einem Winke Plutarchs folgend, durch ſeine Haft in den unterirdiſchen Gefängniſſen eines Königs von Epirus verurſacht ſein. Phädra rächt ſich an Hippolyt nicht nach ihrem Tode, ſondern noch lebend verleumdet ſie ihn bei Theſeus und bezeugt nach der Kataſtrophe ſeine Unſchuld. Hippolyt durfte kein ſo rauher Verächter der Frauenliebe ſein wie bei Euripides: er liebt Aricia, und ſeine Liebe iſt nicht ohne Schuld, da Theſeus es nicht will, daß jemals „Hymens Fackel brenne“ für die Letzte eines Geſchlechtes, das ſich gegen ſeine Herrſchaft verſchworen hat.

Hippolyt will Aricia und die Stiefmutter, von der er ſich gehaßt glaubt, verlaſſen, um ſeinen Vater zu ſuchen. Aber Phädra liebt den Stiefſohn mit verzehrender Leidenſchaft. Sie erhält die Nachricht, daß Theſeus tot ſei, und wird von ihrer Vertrauten Önone ermahnt, ihres eigenen Sohnes Rechte zu verteidigen und ſich mit Hippolyt gegen Aricias Anſprüche zu vereinigen. Doch Hippolyt erkennt das Recht Aricias auf Athen an und will ſich mit der Herrſchaft in Trözene begnügen, während ſein Stiefbruder in Kreta herrſchen ſoll. Aricia entlockt ihm das Geſtändnis ſeiner Liebe zu ihr, und als Hippolyt ſich zum Aufbruch rüſtet, gibt ihm auch Phädra zu verſtehen, daß ſie ihn liebt. Als er ſich mit Abſcheu von ihr wendet, fleht ſie ihn an, ſie zu töten, entreißt ihm ſein Schwert und entflieht. Noch hofft Phädra, Hippolyt durch die Ausſicht auf den Thron für ſich zu gewinnen, als ſie vernimmt, daß Theſeus lebt. Wird Hippolyt ſchweigen? Und wenn er’s thäte, was hülfe ihr’s? Sie trägt das Bewußtſein des Treubruchs im Herzen, ſie kann nicht länger leben! Um ihren Kindern einen reinen Namen zu hinterlaſſen, folgt ſie dem Rate Önonens, Hippolyt des Verbrechens anzuklagen, und überträgt alles ihrer Vertrauten. Als Theſeus in froher Stimmung heimkehrt, iſt er betroffen, daß alle ihn meiden. Önone verklagt Hippolyt, und Zeuge ſeiner Schuld iſt das in den Händen der Königin gebliebene Schwert. Seine Liebe zu Aricia macht ihn in Theſeus' Augen doppelt ſchuldig; und als Phädra hiervon hört, bedauert ſie es, daß ſie ſchon aus Gewiſſensangſt Hippolyts Schuldloſigkeit entdecken wollte. Das ſchmachvolle Bewußtſein ihrer „fruchtloſen“ Sünde zehrt an ihrem Leben, ſie haßt ſich und verwünſcht ihre Vertraute. Vergeblich ſucht Aricia Hippolyt zu überreden, Theſeus die Schuld Phädras zu beweiſen; er beſtimmt ſie, mit ihm zu fliehen, aber da ſie ihm nur als Gattin folgen kann, will er ſich mit ihr vorher in einem Tempel vor Trözenes Thoren trauen laſſen. Der Tod Önones, die ſich ins Meer geſtürzt hat, die finſtere Stimmung Phädras beunruhigen Theſeus: er wünſcht, Neptun möge ſeine Bitte, ſeinen Sohn zu beſtrafen, nicht erhören; da meldet ihm Theramenes die Vernichtung Hippolyts durch ein Meeresungeheuer. Phädra ſühnt vor ihrem ſelbſtgewählten Tod ihre Schuld durch ein reuiges Bekenntnis.

Racine konnte den antiken Grundgedanken, die Rache Aphroditens an ihrem Verächter, nicht brauchen; bei ihm wird Phädra, nicht der keuſche Sohn der Amazone, das Opfer der Liebesgöttin. Aber nicht bloß eine äußere Schickſalsmacht treibt Phädra in ihr Verhängnis: der Dichter ſtellt den Kampf des Gewiſſens gegen die Leidenſchaft, deren unbezwingliche Macht freilich immer etwas Fataliſtiſches hat, im Inneren Phädras dar. In ihr ſchildert er die verheerende Wirkung der Liebesleidenſchaft auf ein edles, willensſtarkes, ſich ſeiner Pflichten voll bewußtes Gemüt. Jeder Aufſchwung, die Sünde zu beſiegen, wird vereitelt durch neue Nahrung, die dem verzehrenden Feuer der Leidenſchaft zu teil wird. Gegen dieſe mächtige Geſtalt der von ihrer eigenen Schuld gefolterten Sünderin tritt die liebenswürdige Aricia zurück, die nur deshalb über Hippolyt zu triumphieren wünſcht, weil ſie nicht einfach „in ein Herz, das nach allen Seiten offen ſteht, einzutreten wünſcht“. Als Racine ſeine „Phädra“ ſchrieb, waren in ihm wieder die Jugendeindrücke von Port-Royal lebendig geworden. In „Phädra“ erſcheint die chriſtliche Modifikation des unabänderlichen Schickſals der antiken Tragödie: die Unfähigkeit des gefallenen und nicht von der himmliſchen Gnade erwählten Menſchen, ſich aus den Stricken der Sünde zu befreien. Racine bezeugt in der Vorrede ſelbſt den chriſtlich-moraliſchen Gehalt ſeines Werkes.

In der Vollkraft ſeiner Jahre und ſeiner Begabung, auf der Höhe ſeiner Erfolge trat Racine plötzlich aus der dramatiſchen Laufbahn heraus. Wie empfindlich er war, zeigen ſeine Vorreden, wie ſehr ſeine Kritiker ihm die Thätigkeit für die Bühne verleideten, beweiſt ſeine Äußerung, daß ihn die geringſte, noch ſo elende Kritik mehr Kummer verurſacht habe, als ihm aller Beifall, den er erhielt, Freude machen konnte. Hierzu kamen bittere Herzenserfahrungen, der Bruch mit der berühmten Schauſpielerin Champmeslé und die Erkenntnis, daß er ſich in einem Zuſtande der Verirrung befunden habe. Später erzählte Racine, daß es ſeine Tante, die Priorin von Port-Royal, geweſen ſei, deren ſich Gott zu ſeiner Rettung bedient habe, und dieſer Umſchwung in ſeinem Inneren, die Wiedererſtarkung ſeines religiöſen Bewußtſeins, äußert ſich ſchon in der Vorrede zur „Phädra“. Mutter Agnes kam dem reuigen Sünder entgegen, eine Ausſöhnung mit Racines ehemaligen Lehrern in Port-Royal wurde vermittelt. Boileau, heißt es, brachte dem großen Arnauld ein Exemplar der „Phädra“, damit er ſich überzeuge, daß eine Tragödie nicht wider die Moral und das Chriſtentum zu verſtoßen brauche. Und Arnauld gab dieſer „Phädra“ ſeinen Beifall. Racine blieb von nun an Port-Royal bis an ſeinen Tod getreu. Seine Freunde beſtimmten ihn durch ſeinen Beichtvater, eine „bürgerliche und chriſtliche“ Ehe einzugehen: er heiratete am 1. Juni 1677 Catherine de Romanet, eine fromme Waiſe, die ihm eine treue Gattin, ihren ſieben Kindern eine zärtliche Mutter wurde und keine einzige Tragödie ihres Mannes geleſen hat.

Seit 1673 war Racine Mitglied der franzöſiſchen Akademie. Im folgenden Jahre ernannte ihn Colbert zum Rentmeiſter (trésorier) im Steuerbezirk von Moulins, und zugleich mit Boileau wurde er „Hiſtoriograph“ des Königs mit einem Gehalt von 2000 Écus (1677). Die beiden Geſchichtſchreiber gingen mit Ludwig XIV. in den Feldzug von 1678, um Augenzeugen der großen Thaten ihres Herrſchers zu ſein und aus eigener Anſchauung die militäriſchen Vorgänge kennen zu lernen. Racine begleitete den König noch öfter ins Feld: 1683 nach Deutſchland, 1687 nach Luxemburg, 1691, 1692 und 1693 zur Belagerung von Mons und von Namur und endlich nach den Niederlanden, auf Ludwigs letztem Kriegszug. Er fühlte eine aufrichtige und innige Verehrung für ſeinen König, die freilich, in der Öffentlichkeit ausgeſprochen, als Schmeichelei erſcheinen konnte. Was Racine als Geſchichtſchreiber geleiſtet hat, iſt meiſtenteils bei einem Brande untergegangen, nur ein kurzer Bericht über die Feldzüge Ludwigs XIV. und über die Belagerung von Namur ſind erhalten. Der König fand Gefallen an Racine. Er wies ihm eine Wohnung in ſeinem Schloſſe an und erlaubte ihm, unangemeldet bei ihm einzutreten. Oft ließ er ſich von ihm vorleſen. Racine fand jedoch ſein höchſtes Glück in einem ruhigen Familienleben, im Verkehr mit ſeinen Freunden und in den immer lebhafter werdenden Beziehungen zu Port-Royal. Er verfaßte ſogar eine Geſchichte dieſer geiſtlichen Gemeinſchaft.

Frau von Maintenon veranlaßte den Dichter, ſeine dramatiſche Kunſt noch einmal zu bethätigen. Konnte er der einflußreichen Frau gehorchen, ohne einem Gelübde untreu zu werden, das ihm die weltliche Dichtung unterſagte? Um den Geiſt ihrer Zöglinge in ihrem Mädcheninſtitut von Saint-Cyr zu bilden, hatte Frau von Maintenon die Kinder kleine Stücke aufführen laſſen. Zuerſt hatte die Superiorin, Frau von Brinon, dergleichen geſchrieben, aber man fand ihre Stücke abſcheulich, und die Aufführungen Corneilleſcher und Racineſcher Tragödien waren zu gefährlich für die kleinen Schauſpielerinnen. Daher wurde Racine aufgefordert, unverfängliche Stücke zu ſchreiben. Er hatte tugendhafte und leidenſchaftliche, aufopfernde und eiferſüchtige Frauen vornehmen Standes und vornehmer Erziehung in höfiſchen Liebesverwickelungen dargeſtellt, die Pſychologie der Liebe innerhalb der von Hof, Herkommen und Kritik der klaſſiſchen Tragödie gezogenen Grenzen war von ihm genügend ausgebeutet worden. Jetzt gab es für ihn eine neue, zugleich altertümliche und unmittelbar chriſtlich-religiöſe Inſpiration. Denn daß die Stücke religiöſen Charakter tragen müßten, verſtand ſich jetzt für Racine von ſelbſt. So ſchrieb der große Dichter für eine Kinderbühne, auf der vor den Augen des Königs, der mächtigſten Frau des Landes und des Hofes geſpielt wurde. Als Racine die Gefahr und Errettung des jüdiſchen Volkes nach dem Buche Eſther dramatiſch behandelte, war er ſich keinen Augenblick zweifelhaft, daß es „Gottesläſterung“ geweſen wäre, „die überlieferte Wahrheit“, die „Thatſachen und Charaktere zu ändern oder umzudeuten“, um ſie für die Bühne und die Denkungsart ſeiner Zeit annehmbar zu machen: er hatte vielmehr nach einem „gleichſam von Gott vorbereiteten Entwurfe“ zu arbeiten. „Esther“ war daher nicht wie eine beliebige profane klaſſiſche Tragödie zu beurteilen. Um die Schauluſt zu befriedigen und „den Kindern das Schauſpiel durch einige Abwechſelung in den Dekorationen angenehmer zu machen“, war die Ortseinheit im ſtrengen Sinne des Wortes aufgegeben: der dritte Akt ſtellt ſogar, bei geteilter Bühne, zwei Örtlichkeiten auf einmal dar. Eine Neuerung waren die Chöre, nicht bloß ein glückliches Mittel, recht viele Schülerinnen von Saint-Cyr auf die Bühne zu bringen, ſondern zugleich auch die Ausführung ſchon früher vom Dichter gehegter Abſichten: er durfte den Chor, „den die Heiden benutzten, um das Lob ihrer falſchen Götter zu ſingen, zu Lobgeſängen auf den wahrhaftigen Gott verwenden“. In „Eſther“ und in „Athalie“ (Januar 1691), der zweiten geiſtlichen Tragödie Racines, die Voltaire „vielleicht das größte Meiſterwerk des menſchlichen Geiſtes" nannte, ſind die Chöre enger mit der Handlung verknüpft als in den Stücken des Euripides. Die jungen Israelitinnen in „Eſther" teilen die Gefahr der Hauptperſonen, denn die Vernichtung des jüdiſchen Volkes iſt auch ihr Verderben, und in „Athalia" iſt die Verbindung der einzelnen Akte durch die Chöre ſo eng, ſo glücklich herbeigeführt und ſo ſehr der Handlung entſprechend, daß man ſich kein harmoniſcheres Kunſtwerk denken kann.

Die erſte dramatiſche Vorführung einer Begebenheit, von deren Wahrheit jeder Chriſt überzeugt ſein mußte, „wo alles Gott, den Frieden und Wahrheit atmet", war glänzend gelungen. Daß die Geſtalten Eſthers und Mardochais idealiſiert waren, deſſen brauchte man ſich nicht erſt bewußt zu werden; ſolche Figuren ſah man doch überhaupt nur mit einem Heiligenſchein, und Eſther war ſelbſtverſtändlich ein Ideal „liebenswürdiger Tugend" und unſchuldigen Friedens. Für die damaligen Hörer fehlte es nicht an Anſpielungen auf die Frau von Maintenon, Saint-Cyr und den König. Keine ſo glänzende, das Entzücken des ganzen Hofes hervorrufende Aufführung wie der „Eſther" wurde aber der „Athalia" gegönnt. Der Beichtvater von Saint-Cyr fand das Theaterſpielen gefährlich für Frömmigkeit und Moralität und veranlaßte Frau von Maintenon, „Athalia" ohne Koſtüme und Dekorationen nur im kleinſten Kreiſe in Saint-Cyr und in Verſailles vor dem König aufführen zu laſſen. Da Frau von Maintenon ſonſt religiöſe Tragödien von Duché de Vancy ohne Einwände auf der Bühne zuließ, ſo iſt es möglich, daß ihre Bedenken mehr dem Geiſt des Racineſchen Stückes als den Aufführungen überhaupt galten. Vielleicht hat man „Athalia" des Janſenismus verdächtigt. Der Vers des erſten Aktes: „Ich fürchte Gott, Abner, und kenne keine andre Furcht", konnte auf ein bekanntes Wort der Mutter Angelica: „Fürchten wir nur Gott, und alles wird gut gehen", bezogen werden, und der Ausruf Joads: „Kühn gegen Gott allein!" erinnerte an das von Pascal gegen die Jeſuiten gerichtete Wort (13. Brief): „Ihr ſeid kühn gegen Gott und habt Furcht vor den Menſchen". „Eſther" iſt eigentlich eine Haremsgeſchichte, in die ein chriſtliches Intereſſe hineingelegt wird durch ein aufrichtiges religiöſes Vorurteil. In „Athalia" iſt die religiöſe Inſpiration ſtärker. Die Liebe bleibt ganz fern. Der Vorwurf, aus den Büchern der Könige und der Chronika, erhält ſeine Wichtigkeit durch den königlichen Knaben Joas, deſſen Errettung den Sieg der wahren Religion, des Chriſtentums darſtellt. Denn Joas war der letzte vom Stamm Davids, aus dem der Heiland der Welt hervorgehen ſollte. Jehovah gibt dem Hohenprieſter Klugheit und Kraft, um das im Plane der Vorſehung liegende Ziel zu erreichen, in prophetiſcher Begeiſterung läßt er ihn „jenes neue Jeruſalem ſchauen, das auf ſeiner Stirn ein unvergänglich Zeichen trägt". Aber wenn auch die Leitung Gottes iſt, er bleibt doch unſichtbar. Das Ziel iſt das große übernatürliche, thatſächlich aber erſcheint für jeden, der die Handlung nicht mit den klaren Augen des Glaubens betrachtet, der Ausgang als Ergebnis des Kampfes, des Gegenſpiels der Charaktere und Leidenſchaften.

Racine kommt hier dem Geiſte der griechiſchen Tragödie näher als in ſeinen weltlichen Stücken. Das erklärt ſich daraus, daß der Dichter jetzt zu ſeinem Gegenſtand ſich ähnlich verhielt wie die antiken Dichter zu ihren Vorwürfen. Was die Heroen des trojaniſchen und thebiſchen Sagenkreiſes den Athenern im perikleiſchen Zeitalter waren, das waren Racine die Geſtalten des alten Teſtaments, ſeine chriſtlich-nationalen Helden, die vom religiöſen Gefühl ebenſo idealiſiert wurden wie von den Griechen die Heroen ihrer Vorzeit. Nicht die Thatſachen ſind hier entſcheidend, ſondern die Art der Auffaſſung gibt den Ausſchlag. Die Errettung des Joas vor den Nachſtellungen Athalias und die Einſetzung des jungen Königs aus Davids Hauſe mochte thatſächlich ein Ereignis von geringer geſchichtlicher Wichtigkeit geweſen ſein, in der Beurteilung des Chriſten aber war ſie eine Begebenheit von größter Tragweite. Früher hatte Racine die fremden alten Griechen und Römer vornehmer, feiner und ehrbarer machen müſſen. Den altteſtamentlichen Vorkämpfern des reinen Glaubens ſtand er mit der glücklichen Befangenheit wärmſter Anteilnahme gegenüber, die das Gefühl gibt, daß es ſich in dieſem Kampf um die eigene Sache handelt; der Dichter wird nicht auf den Gedanken kommen, die Handlungsweiſe eines Mardochai oder eines Joad ſittlich rechtfertigen zu müſſen, denn ſie ſind ſchon als Jehovahs Rüſtzeuge gerechtfertigt. Pyrrhus (in „Andromache“) konnte man den Vorwurf machen, daß er zu wenig „honnête homme“ ſei (Condé), aber einem Mardochai oder Joad gewiß nicht. Daher iſt hier eine Einheitlichkeit, eine wahre Harmonie von Form und Inhalt vorhanden, die Racine bei aller Kunſt in ſeinen profanen Tragödien niemals erreicht hat.

Man hat „Athalia“ mit Sophokles' „König Ödipus“ verglichen. In beiden Stücken ſucht jemand ein Geheimnis zu enthüllen, deſſen Entdeckung für ihn verhängnisvoll wird. In beiden Stücken wird auf kunſtvolle Weiſe mit einfachen Mitteln eine mächtige Wirkung herbeigeführt. Aber im „Ödipus“ trifft das Schickſal die Schuldloſen, in „Athalia“ die Sünder.

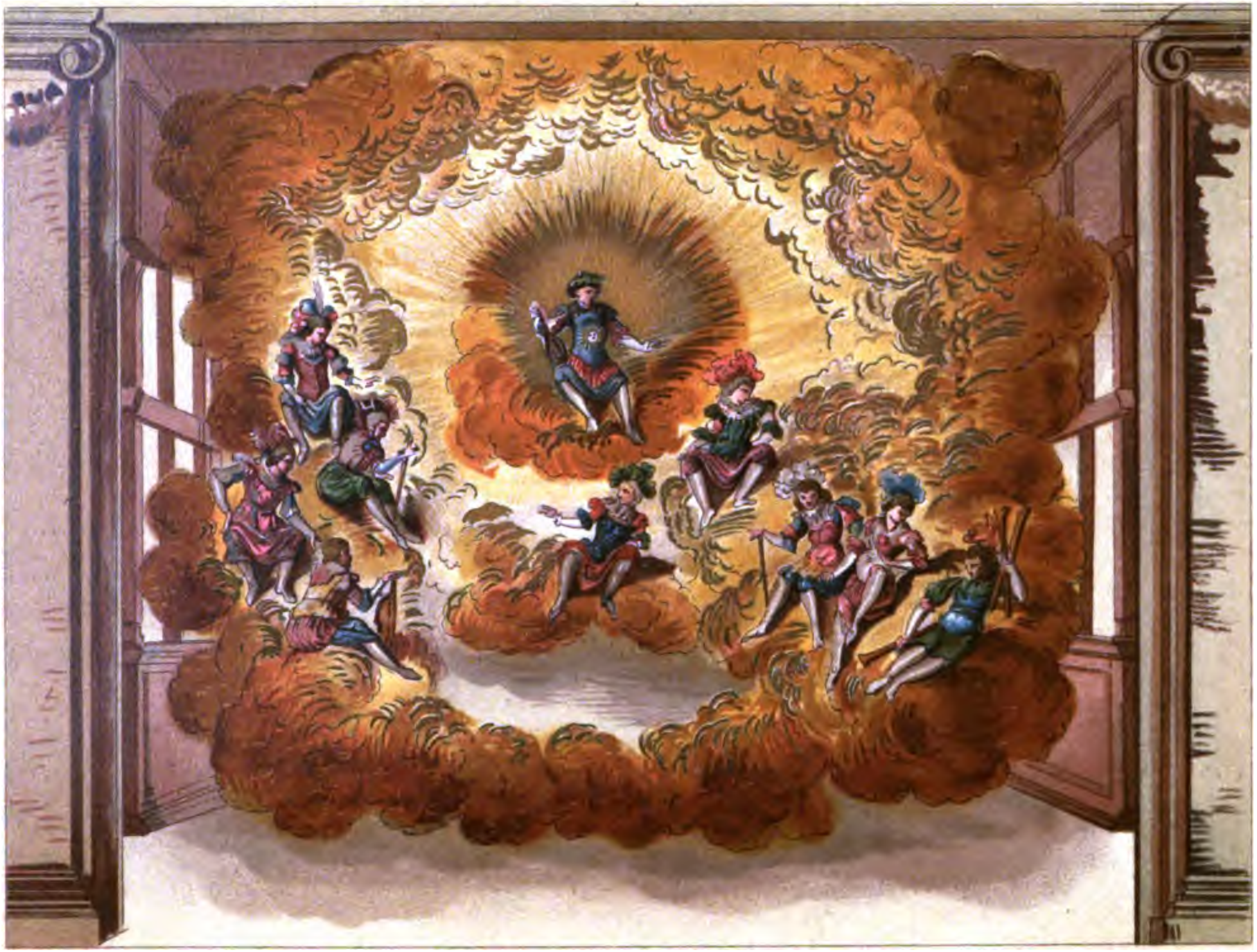
Athalia und alle, die durch Eigennutz und Furcht an ſie gekettet ſind, ſtehen Joad gegenüber, der als Prieſter des wahren Gottes ſein Haupt gegen die abgöttiſche Königin erhebt. Der Einſatz des Kampfes der beiden Parteien iſt Joas, ein unſchuldiges Kind, der geſetzliche König inmitten betender und zitternder Frauen. Der Sieg Joads ſcheint nur möglich durch ein Wunder. Aber Athalias Willenskraft iſt durch das Alter geſchwächt, ſie fühlt ſich unſicher, iſt Anwandlungen des Mitleids und der Furcht zugänglich und erkennt im Inneren, daß Jehovah, gegen den ſie Krieg führt, doch ein mächtiger Gott iſt. Im Traum hat ſie einen Knaben erblickt, der den Dolch auf ſie zückte, und als ſie zum Tempel ging, um den Gott der Juden zu beſänftigen, trat ihr der Hoheprieſter Joad entgegen, denſelben Knaben (Eliacin-Joas) an der Hand, der ihr im Traum erſchienen war. Sie will ihn ſelbſt ſehen und prüfen, erfährt aber von ihm nichts über ſeine Herkunft. Im Namen der Königin verlangt Mathan, der von Jehovah abtrünnige Prieſter, die Auslieferung des Knaben; erfolgt ſie nicht, ſo wird Athalia den Tempel verwüſten. Joad weiſt zornig den Abtrünnigen aus dem heiligen Bezirke hinaus und erklärt den Seinigen, es ſei nicht mehr an der Zeit, Eliacin zu verbergen; man ſolle die Stunde der Entſcheidung vorrücken, ehe Mathan ſeine Anſchläge vollendet habe. Er läßt den Tempel ſchließen, das Volk flieht entſetzt, nur die Schar der Leviten bleibt und die jungen Levitinnen, die ſich der gemeinſamen Gefahr nicht entziehen wollen. Joad ſtellt Eliacin den Leviten als ihren König Joas vor und läßt ſie ſchwören, für ihn zu ſterben. Der Befehl zum Kampf iſt gegeben. Abner, als widerwilliger Bote der Königin, bringt dem Hohenprieſter noch einmal die Forderung, Eliacin und den Schatz Davids auszuliefern. Joad gibt ſcheinbar nach; Athalia möge ſelbſt kommen und über die Herkunft des Knaben aufgeklärt werden. Unterdeſſen verteilt er heimlich überall bewaffnete Leviten und verbirgt Joas mit ſeiner Pflegemutter Joſabeth hinter einem Vorhang. Athalia erſcheint ſiegesgewiß, um den Knaben und den Schatz entgegenzunehmen. Da zieht Joad den Vorhang zurück: Athalia erblickt Joas auf dem Throne und vernimmt ſeinen Namen. Sie muß bekennen: „Der Gott hat geſiegt!“ Außerhalb des heiligen Bezirkes wird ſie getötet.

Bei aller Zartheit und Anmut einzelner Szenen, und obgleich das Stück für eine Mädchenſchule geſchrieben iſt, weht doch in dieſer altteſtamentlichen Tragödie der rauhe Hauch ihres Urſprungs. Nirgends bei Racine iſt ſo viel von Mord und Blutvergießen die Rede wie hier; der Dichter durfte hier eine kräftigere, durch die bibliſche und kirchliche Überlieferung geheiligte Ausdrucksweiſe wagen. Nicht allein die Chorlieder, ſondern auch die Reden der Perſonen des Stückes ſind von altteſtamentlichen Vorſtellungen, Vergleichen und Wendungen durchſetzt. Der aufrichtig fromme Dichter redet in der poetiſchen Mutterſprache des Chriſten, die ihm ſeit ſeiner Kindheit geläufig war, in jener Sprache, die nicht durch wähleriſche Behandlung und höfiſchen Brauch ihre urſprüngliche Derbheit und Unmittelbarkeit verloren hatte.

Racines Sprache iſt überhaupt einfach, klar und natürlich. Manchen unter den Zeitgenoſſen war ſie ſogar zu einfach. Racines Stil iſt nicht rhetoriſch in dem Sinne, daß er ſeine Perſonen anders reden läßt, als ſie nach ihren eigenen Gefühlen reden müſſen. Er vermeidet ſchöne Deklamationen, Betrachtungen, Antitheſen, die um ihrer ſelbſt willen da ſind, und verzichtet auf Sentenzen. Corneille fand daran Gefallen, ſeine Helden Gemeinplätze beredt entwickeln zu laſſen und in kraftvollen Schlagworten allgemeine Wahrheiten zuſammenzufaſſen. Solche „glänzende Stellen" finden ſich wenig bei Racine. Selbſt bei ſeinen längſten Reden vergißt er nie den Charakter der Perſonen, die er reden läßt. Ihre Logik iſt die Logik des perſönlichen Anteils oder der Leidenſchaft. Ungeachtet der herkömmlichen Gleichmäßigkeit der Diktion haben die Charaktere ihre eigene Art, ſich auszudrücken. Die Schönheit von Racines Stil beſteht in einer ſtets natürlichen Verknüpfung der Gedanken, in der Wahrheit des Gefühlsausdruckes, der Reinheit der Zeichnung, der glücklichen Meiſterſchaft in der Wahl der Worte, in dem beſcheiden verſchleierten Glanz der Bilder. Und zu dem allen kommt die köſtliche Anmut ſeiner melodiſchen Perioden.

Ihren Weg auf die wirkliche Bühne haben die chriſtlichen Tragödien Racines erſt ſpät gefunden. „Eſther" wurde zuerſt am 8. Mai 1721 im Théâtre françois, „Athalia" am Hofe von Verſailles am 14. Februar 1702 aufgeführt, als die junge Gattin von Ludwigs Enkel, die Herzogin von Burgund, ſelbſt in der Rolle der Königin auftrat. Auf der öffentlichen Bühne erſchien das Stück erſt nach dem Tode Ludwigs XIV. (3. März 1716). Nachdem Racine dem Theater entſagt hatte, kümmerte er ſich auch wenig um die Ausgaben ſeiner Werke (1687 und 1697). Seine Hauptarbeit war in dieſer Zeit die ſchon erwähnte „Geſchichte von Port-Royal" (Histoire de Port-Royal, 1698). Sehr hart traf den Dichter, der ſeit 1690 königlicher Kammerherr war, die Ungnade ſeines Herrſchers, die ihn 1697 einige Wochen aus der unmittelbaren Umgebung des Königs verbannte. Was die Veranlaſſung zu dieſer Ungnade war, iſt unbekannt. Es iſt weniger wahrſcheinlich, daß der Dichter ſich in einer Eingabe des durch die Steuerlaſten ſchwerbedrängten Volkes angenommen hat, als daß die engen Beziehungen zu Port-Royal, die er unterhielt, benutzt worden ſind, um den König gegen ihn einzunehmen. Wenige Monate ſpäter erkrankte Racine und ſtarb am 21. April 1699. Nach einer Beſtimmung ſeines Teſtaments wurde er auf dem Friedhof von Port-Royal des Champs begraben.

Unter den Dichtern, die neben Racine für die tragiſche Bühne arbeiteten, waren viele weniger ſeine Mitbewerber als ſeine Nachahmer. Selbſt **Nicolas Pradon** (1632—98) ſtand unter Racines Einfluß. Abgeſehen von ſeiner „bürgerlichen Tragödie" „Phèdre" (vgl. S. 473), die zugleich an „Britannicus", „Mithridates" und „Bajazet" erinnert, ſind ſein „Tamerlan" (1676), ſeine „Troade" (1679), „Statire" (1679) und „Scipio Africanus" im Geſchmacke desſelben Publikums geſchrieben, das Racine Beifall ſpendete. Ausdrücklich nannten ſich **Jean Galbert de Campiſtron** (1656—1737) und **François Joſeph de La Grange-Chancel** (1676 bis 1758) Schüler Racines; ihre Behauptung, von ihm Anweiſungen und Ratſchläge erhalten zu haben, ſteht jedoch auf ſchwachen Füßen. Als Campiſtron mit „Virginie" (1683) und La Grange-Chancel mit „Adherbal" (1694) hervortraten, war Racine der Bühne ganz entfremdet, er verbot damals ſogar ſeinem Sohne den Beſuch des Schauſpielhauſes. Alle Stücke Campiſtrons ſind von dem regelmäßigen Aufbau der Tragödien ſeines Meiſters. Aber ſeine Charaktere ſind unbeſtimmt, ihre Gefühle ſchwächlich. Im „Arminius" (1684) handelt es ſich nicht etwa um die Befreiung Germaniens, ſondern um die viel wichtigere Frage, wen Ismenia von ihren beiden Anbetern, Varus und Arminius, bevorzugen wird. Das beſte dramatiſche Werk Campiſtrons war „Andronicus" (1685), deſſen Stoff aus der geſchichtlichen Novelle „Don Carlos" von Saint-Réal (1673) ſtammte.



Apollo und die neun Musen, letzte Szene des Balletts „Les fêtes de Bacchus“ (1651)

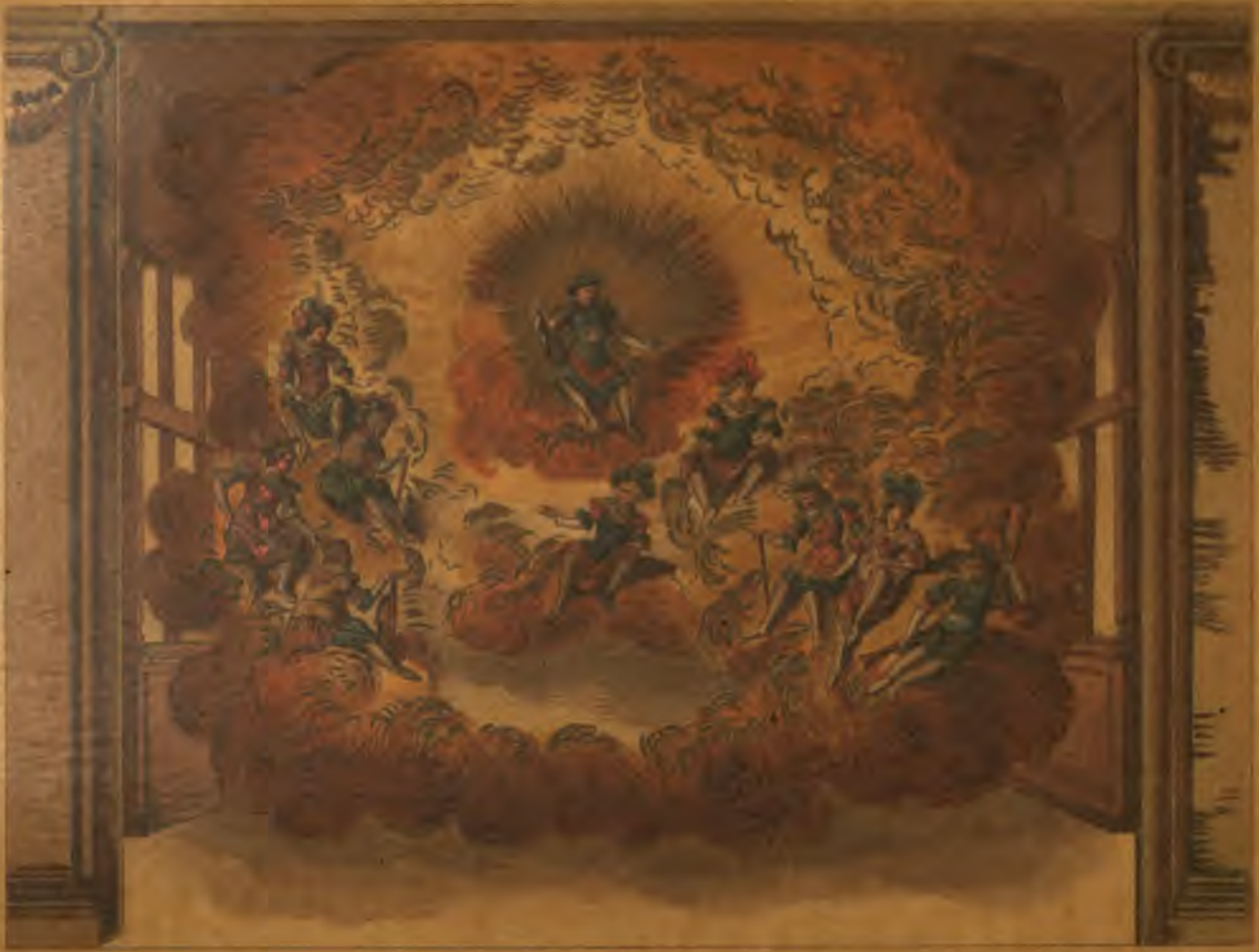
[illegible] der Nationalbibliothek zu Paris.

[illegible] Gründung, hatten die [illegible] den Kardinal [illegible] Die Muſik war in dieſen [illegible] Dramen nur [illegible] hier von den Regeln [illegible] Ge- Dekorationen die Schauluſt [illegible] Das [illegible] die „Andromède“ von [illegible] Ein in der Theater[illegible] [illegible] de Rieux), hatte das „[illegible] mit Maria Thereſia von Spanien [illegible] des Maraistheaters mit [illegible] Der Marquis ſchenkte die ganze [illegible] den [illegible] 1661 das „Goldene Vließ“ auf ihrer [illegible] Aufſehen, und andere „Maſchinenſtücke“ [illegible] B. die [illegible] amours de Jupiter et Semele. Muſik von [illegible] [illegible] du Soleil, 1671) von de Viſe. [illegible] „Maſchinenſtücke“ [illegible] farbige Tafel „Apollo und die neun Muſen“ u. ſ. w.) [illegible] erſt als der italieniſche [illegible] im März [illegible] Muſik“ (Académie royale de [illegible] [illegible] Muſik erhalten hatte, gab es [illegible] Das [illegible] der Truppe Molières entzogen [illegible] in die Rue Guénégaud überſiedelte [illegible] [illegible] Quinaults mit Lulli vermittelt; letzterer, [illegible] den Bedürfniſſen der Melodie einzurichten [illegible] [illegible] Quinault eine Reihe von Paſtoralen, Balletten [illegible] darunter drei romantiſche Stücke: „[illegible]“ [illegible] (1686). Quinault [illegible] Weiſe [illegible] verkünden und [illegible] zu ſchaffen. [illegible] man [illegible] die [illegible]

[illegible] La Font[illegible]

[illegible]

[illegible] mehl- [illegible] Beſitzung [illegible] Als er



Apollo und die neun Musen, letzte Szene des Balletts „Les fêtes de Bacchus“ (1651)

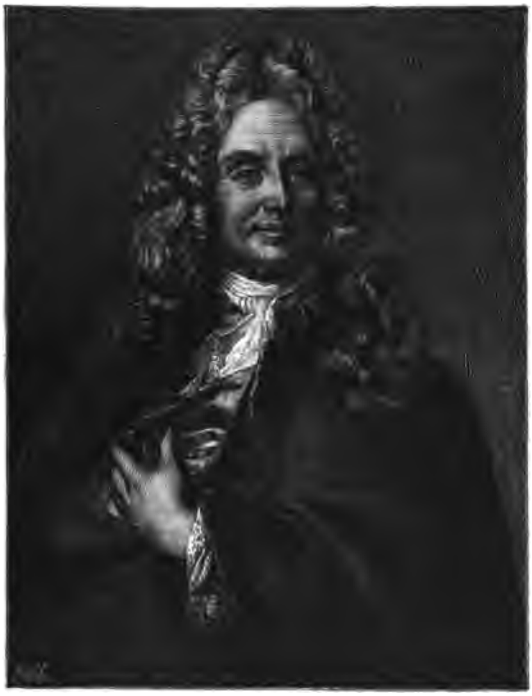
Nach dem Ballettbuch der Kupferstichsammlung der Nationalbibliothek zu Paris.

Die Oper, eine italieniſche Erfindung, hatten die Franzoſen zuerſt durch den Kardinal Mazarin kennen gelernt (1645). Die Muſik war in dieſen heroiſch-mythologiſchen Dramen nur eine Zugabe; der Dichter konnte ſich hier von den Regeln frei machen und ſuchte vor allem Gelegenheit, durch Maſchinen und Dekorationen die Schauluſt zu reizen und zu befriedigen. Das „Goldene Vließ" (Toison d'Or) und die „Andromède" von Pierre Corneille waren derartige Muſikdramen oder „Maſchinenſtücke". Ein in der Theatergeſchichte wohlbekanntes Original, der Marquis de Sourdéac (Alexandre de Rieux), hatte das „Goldene Vließ" bei Corneille zur Feier der Vermählung des Königs mit Maria Thereſia von Spanien beſtellt. Im November 1660 wurde es von den Schauſpielern des Maraistheaters mit großer Pracht auf Sourdéacs Schloß Neufbourg aufgeführt. Der Marquis ſchenkte die ganze koſtſpielige Ausſtattung den Schauſpielern, die nun im Februar 1661 das „Goldene Vließ" auf ihrer eigenen Bühne brachten. Dieſe Aufführung erregte großes Aufſehen, und andere „Maſchinenſtücke" folgten, z. B. die „Liebe Jupiters und Semeles" (Les amours de Jupiter et Sémele, Muſik von Mollier, 1666), die „Liebe der Sonne" (Les Amours du Soleil, 1671) von de Viſé. Dieſe „Maſchinenſtücke" haben mit den Balletten (ſ. die beigeheftete farbige Tafel „Apollo und die neun Muſen" u. ſ. w.) das Aufkommen der Oper vorbereitet. Aber erſt als der italieniſche Komponiſt Lulli im März 1672 für ſeine „Königliche Akademie der Muſik" (Académie royale de musique) ein ausſchließliches Privileg für Theatervorſtellungen mit Muſik erhalten hatte, gab es eine wirkliche Oper. Das Theater im Palais-Royal wurde vom Könige der Truppe Molières entzogen und Lulli überlaſſen (1673), während Molières Truppe in die Rue Guénégaud überſiedelte (Hôtel Guénégaud). Molière hatte die Bekanntſchaft Quinaults mit Lulli vermittelt; letzterer, erfreut über Quinaults Fähigkeit, Vers und Reim nach den Bedürfniſſen der Melodie einzurichten, ſicherte ſich den Dichter als Mitarbeiter, und ſo verfaßte Quinault eine Reihe von Paſtoralen, Balletten und Operntexten oder „lyriſchen Tragödien", darunter drei romantiſche Stücke: „Amadis" (1684), „Roland" (1685) und „Armide" (1686). Quinault verſtand es, in geſchickter Weiſe Ludwigs XIV. Lob in ſinnreichen Prologen zu verkünden und in ſeinen Operntexten dem Komponiſten wirkungsvolle theatraliſche Unterlagen zu ſchaffen. Wahrheit und Kraft verlangte man in derartigen Dichtungen nicht, es genügte, wenn die Situationen oberflächlich, aber doch mit Pathos gekennzeichnet waren; das Übrige war Aufgabe der Muſik. In der flüſſigen Geſchmeidigkeit und natürlichen Anmut des Stils, im Wohlklang des Verſes hat Quinault niemand erreicht.

4. Boileau und La Fontaine.

Als die Verkörperung des klaſſiſchen Geiſtes in der franzöſiſchen Dichtung des goldenen Zeitalters gelten allgemein die Werke Boileaus, der ſich durch ſeine „Poetiſche Kunſt" den Namen eines „Geſetzgebers des Parnaß" erwarb und ſeinen Grundſätzen und Regeln eine Anerkennung verſchaffte, die weit über ſeine Zeit und die Grenzen ſeines Vaterlandes hinausreichte. Als kritiſcher Dichter war er eifrig beſorgt um die Reinheit und Würde der Poeſie und bekämpfte alle aus der gelehrten Renaiſſance und der preziöſen Geſellſchaft noch vorhandenen Ausſchreitungen eines pedantiſchen oder geſuchten Geſchmacks mit den Waffen des geſunden Verſtandes und vornehmer Einfachheit.

Nicolas Boileau (1636—1711; ſ. die Abbildung, S. 480) ſtammte aus einer wohlhabenden Pariſer Bürgerfamilie; den Beinamen Despréaux führte er von einer kleinen Beſitzung in Croſne bei Paris. Von Kind auf kränklich, blieb er ſchüchtern und zurückhaltend. Als er das Gymnaſium verlaſſen hatte, widmete er ſich, gemäß dem Willen des Vaters und der Familienüberlieferung, dem Rechtsſtudium; der innere Trieb fehlte aber, und er gab den Beruf des Advokaten bald wieder auf, um, „verliebt in ein edleres Handwerk, fern vom Juſtizpalaſt auf dem Parnaß umherzuſchweifen“. Nur in Rückſicht auf die Sicherung ſeiner zukünftigen Lebenslage ging er ſcheinbar zur Theologie über. Auf litterariſchem Gebiete entſchied er ſich ſogleich für die Satire und Lehrdichtung: er hatte ſeinen Beruf erkannt; ſeiner Natur, in der „Vernunft und Gefühl eins waren“, entſprachen die Dichtungsarten am meiſten, worin ſich der Verſtand urteilend und lehrend bethätigt. Während Boileau zuerſt die Moderomane als „Meiſterwerke der Sprache“ bewundert hatte, erkannte er mit zunehmender Reife ihr „kindiſches Weſen“, und mit luſtigem Spotte wurden von ihm in einem lukianiſchen Totengeſpräch die Romanhelden im Lethe erſäuft (Les Héros de Roman, dialogue, 1664).



Nicolas Boileau. Nach dem Gemälde von Nicolas de Largillière, im Beſitze des Herrn Alfred Edwards in Paris (Photographie von Braun, Clément u. Cie.). Vgl. Text, S. 479.

Von den **zwölf Satiren** Boileaus gehören die letzten drei (1694—1710) ſeinem Alter an; die übrigen und die „**Abhandlung über die Satire**“ (Discours de la Satire) ſind in den erſten neun Jahren (1660—68) ſeines öffentlichen Auftretens erſchienen und behandeln vornehmlich die „Übelſtände, die Apoll auf dem Parnaß herrſchen läßt“.

Die beiden älteſten Satiren (die erſte und die ſechſte, 1660) ſind Schulübungen ohne ſelbſtändige Bedeutung. In der folgenden (der ſiebenten, 1663) lehnt ſich der Dichter an Horazens Geſpräch mit Trebatius (Sat. II, 1) an, um die Berechtigung der Dichtungsart ſelbſt zu verteidigen, und in der zweiten (1664), die ſich mit dem „Widerſtreit zwiſchen Vernunft und Reim“ beſchäftigt, ſpricht der Dichter voll Bewunderung von der Leichtigkeit und Sicherheit, mit der Molière, „der ſeltene und berühmte Geiſt“, die Kunſt des poetiſchen Ausdruckes übt, während er ſelbſt ſich quälen und ſein Werk zwanzigmal von neuem beginnen müſſe, ehe er das richtige Wort finde; glückſelig dagegen ein Scudéry, „deſſen fruchtbare Feder in jedem Monat ohne Schmerzen einen Band zur Welt bringt“. Die vierte Satire, die ebenfalls 1664 entſtand, behandelt das Horaziſche „desipiunt omnes“ (Alle ſind nicht recht geſcheit) und richtet ſich ſcharf und witzig gegen Chapelain, die kritiſche Autorität des vorausliegenden Zeitalters. Es war kühn von dem jungen Boileau, den einflußreichen litterariſchen Berater Colberts ſo offen lächerlich zu machen. Auf dieſe erſten fünf Satiren folgten: das „Lächerliche Gaſtmahl“ (Le Repas ridicule, 1665, die 3. Satire), eine Nachahmung von Horaz (Sat. II, 8), und die fünfte Satire „über den Geburtsdünkel“ (ebenfalls 1665), worin Juvenal ſtark benutzt wird und ſich am Schluſſe ein Hinweis auf den König findet, der ſich ſelbſt höheren Glanz verleihe, als ſein Lilienwappen ihm geben könne, und der Welt zeige, was ein König zu ſein heiße, der alles ſich ſelbſt verdanke.

Als der Dichter im Jahre 1666 dieſe ſieben Satiren herausgab, wandte er ſich in einem „Discours au Roy“ (Rede an den König) zum erſten Male unmittelbar an Ludwig XIV.; er entſchuldigt ſich, daß er des Königs Lob noch nicht zum Gegenſtande ſeiner Dichtung gemacht habe; wenn er die ſtaunenswerte Thätigkeit des Monarchen betrachte und die glücklichen Erfolge ſeiner Regierung, ſo möchte auch er loben wie ſo viele andere, aber der Klang und die Kraft ſeiner Stimme reichten hierzu noch nicht aus. Viel umfangreicher als die früheren ſind die beiden Satiren des Jahres 1667 (die 8. und 9.).

Die eine erinnert inhaltlich an Senecas 44. Epiſtel an Lucilius und führt die Behauptung durch, daß der vernunftbegabte Menſch oft viel unvernünftiger handle als die unvernünftigen Geſchöpfe. Die neunte aber, die unter allen Satiren des Dichters den höchſten Rang einnimmt, iſt „an den eigenen Geiſt" gerichtet. Boileau fragt ſich ſelbſt, warum er ohne Grund in wenig chriſtlicher Weiſe die beleidige, die „nichts zu ſagen wiſſen"; was nütze es, wenn er die Unſterblichkeit auf Koſten Cotins (vgl. S. 405) gewänne? Beſſer wäre es, die Aſche von ſo vielen Schriftſtellern ruhen zu laſſen, die den König und den Hof gelangweilt hätten. Er erwerbe ſich durch ſeine Kritik nur den Ruf eines jungen Narren, der die Welt nach ſeinem Kopfe einrichten wolle, aber im Grunde nur gleich einem Bettler ſich mit dem Raube des Horaz ſchmücke. Indeſſen jeder übt Kritik und ſagt ſeine Meinung, bei Hofe, im Schauſpielhauſe und überall ſonſt, und jeder Autor, der ſeine Werke drucken läßt, gibt ſich dem öffentlichen Urteil preis. Sollte er allein nicht reden dürfen? Wenn die Werke etwas taugten, würde ihnen ſeine Satire nicht ſchaden können. „Vergebens hat ſich ein Miniſter gegen den ‚Cid' verſchworen, ganz Paris hatte für Chimene Rodrigos Augen!" Man ſage ihm, er ſolle es den Geiſtlichen überlaſſen, die Welt zu beſſern, und ſeine Muſe größeren Aufgaben zuführen. Aber er verſtehe ſich eben allein auf die ſatiriſche Dichtung, und auch ſie ſei ja reich an Leben und Neuheit.

Es beginnt jetzt die fruchtbarſte Zeit des Dichters (1669—84), in der er ſeine meiſten „Epiſteln" (1—9), ſein komiſches Epos „Das Chorpult" (Le Lutrin, 1674 und 1683) und ſeine „Poetiſche Kunſt" (Art poétique, 1674) geſchrieben hat. Er gibt in dieſer Periode ſeine Polemik nicht auf, aber er ſucht jetzt vornehmlich ſelbſt eine ſichere Erkenntnis zu gewinnen, alſo etwas Poſitives zu leiſten.

Die Gelegenheit, dem König näher zu treten, bot ſich in der erſten Epiſtel, der zweiten unmittelbar an Ludwig XIV. gerichteten Dichtung. Es heißt, Colbert habe nach dem Frieden von Aachen (1668) Boileau aufgefordert, dem unternehmungsluſtigen jungen Monarchen die Segnungen des Friedens zu rühmen. Darum lehnt es der Dichter ab, „den König zu erheben auf Koſten des Mars und des Alciden, ihm den Bosporus auszuliefern und in unhöflichem Verſe den Sultan zur Abtretung des Nils aufzufordern"; er will Ludwig lieber als Friedensfürſten preiſen. Aber ſo ſtark wirkt das antike Vorbild, daß Boileau ſich der Erzählung von Kineas und Pyrrhus aus Plutarch bedient, die ſchon Rabelais benutzt hatte („Gargantua" I, 33), um die Nichtigkeit kriegeriſchen Ehrgeizes zu beweiſen. Und nun rühmt er Ludwigs Friedenswerke, ſein Vorgehen gegen den Übermut der Steuerpächter, die Unterſtützung der Armen, die Beförderung des Gewerbefleißes und des Handels, die Verbeſſerungen des Gerichtsverfahrens.

Schon im „Chorpult", an dem der Dichter damals arbeitete, hatte er den König als den erbittertſten Feind der Weichlichkeit gerühmt. Dieſe Stelle wurde bei Hofe bekannt, und Ludwig ließ den Dichter zu ſich rufen. Boileau las einiges aus dem „Chorpult" vor, beſonderen Erfolg hatte er aber mit den neu hinzugedichteten letzten Verſen ſeiner erſten Epiſtel, in denen er ſeinem Lobe das Siegel der Aufrichtigkeit aufdrückte: „Boileau, der in ſeinen ehrlichen Verſen ſeinem ganzen Zeitalter die Wahrheit ſagte, hat von dieſem Könige geſprochen wie die Geſchichte." Als der Monarch ihm eine Penſion von 2000 Livres ausſetzte, empfing Boileau dieſe Gnade nicht ohne Bedenken: er fürchtete den Verluſt ſeiner Freiheit. Im Jahre 1677 wurde er königlicher Hiſtoriograph. Von den folgenden Epiſteln (4. 1672, 3. 1673, 5. 1674) zeigt die erſte den Dichter, der ſeinem Herrn eben noch als Friedensfürſten gehuldigt hat, in die Notwendigkeit verſetzt, Ludwig bei Gelegenheit des berühmten Rheinüberganges als unbeſieglichen Kriegshelden, als Bezwinger des Rheins zu feiern, während die folgende (an Dr. Arnauld) von der „falſchen Scham" und die letzte von dem „wahren Glück" handelt, das nur die Selbſterkenntnis gewährt.

Hauptſächlich beſchäftigte Boileau in den Jahren 1669—74 ſeine „Poetiſche Kunſt“, die 1674 erſchien. Der Augenblick hierfür war glücklich gewählt. Mit der Nacheiferung der Alten hatte das klaſſiſche Zeitalter begonnen; die Hoffnung, es ihnen gleichzuthun, war ein mächtiger Antrieb des Schaffens geweſen. Jetzt erblühten Athen und Rom neu am Strande der Seine: die Alten wurden von den Franzoſen in den Schatten geſtellt, und das nationale Selbſtgefühl der Franzoſen war geneigt, ſich von der Bevormundung durch die Alten freizuſprechen. Dies ſprach, während Boileau an ſeinem Geſetzbuche des franzöſiſchen Parnaſſes arbeitete, der galante Pater Bouhours (1628—1702) in ſeinen „Unterhaltungen zwiſchen Ariſt und Eugen“ (Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1671) offen aus. Bald mehrten ſich die Anhänger der Überzeugung, daß die franzöſiſche Litteratur einen Fortſchritt über die Alten hinaus gemacht habe. Man hatte ſich ſo lange mit den Regeln der Alten geplagt: war man nicht ſelbſt dem „großen“ Corneille und Molières Komödien mit ihnen auf den Leib gerückt? Jetzt konnte es heißen: „Die Alten, mein Herr, ſind die Alten, und wir ſind die Leute von heute“ (Malade imaginaire). Aber Boileau dachte ebenſowenig wie Racine daran, die Autorität der Alten fallen zu laſſen. Er ſchrieb eine Poetik für die Modernen und im Sinne der Modernen, er ſprach die Grundſätze des franzöſiſchen Klaſſizismus aus, aber er verehrte das Anſehen des Altertums, und ſtofflich war er geradezu von ihm abhängig. Ältere franzöſiſche Poetiken kannte er nicht, Scaligers, Vidas und Heinſius' Bücher wird er geleſen haben, aber ſoweit vorhandene Lehre in Betracht kam, hielt er ſich an Horaz und deſſen Brief an die Piſonen. Er ſuchte auch in geſchmackvoller und anmutiger Form und nicht ohne Polemik ſeine Anſichten über die poetiſche Technik und die Grundſätze des poetiſchen Schaffens darzulegen, aber er zielte, und hierin wich er von Horaz ab, auf Vollſtändigkeit. Vorzugsweiſe freilich berückſichtigte er die Dichtungsarten, für welche Muſter aus dem Altertume vorlagen.

Boileau behandelt ſeinen Gegenſtand in vier Büchern. Das erſte Buch enthält die allgemeinen Anweiſungen und die Grundſätze des franzöſiſchen Klaſſizismus.

Der Dichter wird geboren, aber ſein wichtigſtes Werkzeug iſt der richtige Verſtand und die geſunde Vernunft (bon sens, droit sens). Letztere bewahrt in doppelter Richtung vor Irrtümern und Fehlgriffen: ſie behütet den ernſten Dichter vor Schwulſt, hohlem Prunk und Dunkelheit, den heiteren vor Niedrigkeit und gehaltloſen Witzſpielen. Denn die Kunſt ſoll einfach ſein, erhaben ohne Aufgeblaſenheit, heiter ohne erborgte Zier.

In den Vorſchriften über die Technik des Verſes nimmt Boileau die Regeln Malherbes an, denn erſt dieſer „beſonnene Schriftſteller“ ſchaffte Ordnung in dem Chaos; ſeine Klarheit und Reinheit ſei dem Dichter ein Vorbild, dem er nacheifere. Klarheit der Gedanken und des Ausdrucks iſt eins: „Was man gut begriffen hat, ſpricht man klar aus.“ Übereinſtimmung der Teile miteinander bewirkt erſt, daß das Gedicht ein Ganzes iſt. Abſchweifungen von der Hauptſache ſind verpönt. Der Dichter mißtraue der zufälligen Eingebung und arbeite mit unermüdlicher Sorgfalt.

Die einzelnen Dichtungsarten behandelt Boileau im zweiten Buche: die Idylle, die Elegie, die Ode, das Sonett, die kleineren lyriſchen Dichtungsformen (Rondeau, Ballade, Madrigal).

Die Meiſter der Hirtendichtung ſind Theokrit und Virgil; Boileau macht keinen Unterſchied zwiſchen beiden Bukolikern. An Ronſards Eklogen tadelt er nicht die allegoriſche Einkleidung, ſondern die bäueriſchen Namen. In der Elegie muß das Herz ſprechen. Was ſollen die abgebrauchten Redensarten, die „Feſſeln“, „Gefangenſchaft“, der Widerſtreit von Sinn und Vernunft? Halte man ſich lieber an Tibull und Ovid! Die beiden Formen der Ode ſind nach Pindar und Horaz das Heldenlied und das Liebeslied. Das den Alten unbekannte Sonett wird als eine der ſchwierigſten Erfindungen Apolls mit Anerkennung angeführt. Das Epigramm gibt Boileau von neuem Veranlaſſung, die Wortſpiele (pointes), die die Vernunft beleidigen, zu verurteilen. Die Aufgabe der Satire iſt es, für die Wahrheit zu kämpfen. Régnier iſt bei den Franzoſen der einzige würdige Schüler der drei römiſchen Meiſter Horaz, Juvenal und Perſius, nur müßte ſeine Rede keuſcher ſein, denn „der Lateiner darf den Anſtand verletzen, der franzöſiſche Leſer will mit Rückſicht behandelt werden“. Selbſt das Lied (Chanson), das der „von Geburt ſpottluſtige“ Franzoſe aus der Satire geſchaffen hat, bedarf bei aller ſeiner Volkstümlichkeit und Freiheit des „bon sens“ und der Kunſt.

Im dritten Buche geben die Anweiſungen für den tragiſchen Dichter im weſentlichen die geltende Lehre wieder.

Ihre Begründung iſt die alte: die Vernunft verlangt die Befolgung der Regeln. Wie Corneille verändert Boileau das berühmte Wort des Ariſtoteles über die Reinigung „durch Furcht und Mitleid“ in „Furcht oder Mitleid“. Doch ſtrenger als jener verbannt er die Unwahrſcheinlichkeit von der Bühne. In einer kurzen Überſicht über die Geſchichte der dramatiſchen Kunſt erwähnt er den „Vater“ der klaſſiſchen franzöſiſchen Tragödie kaum; er nennt auch Racine nicht, aber ſein Ideal der Tragödie iſt doch verwirklicht durch die Schöpfung Racines, die pathetiſche Liebestragödie, in der die Liebe nicht als eine Tugend, ſondern als eine Schwäche erſcheint. In der Komödie kommt das alte attiſche Luſtſpiel nicht in Betracht: ſeine Freiheit und Ausgelaſſenheit iſt dem franzöſiſchen Kritiker des geſunden Menſchenverſtandes und des vernünftigen Maßhaltens anſtößig. Erſt mit Menander lernt die Komödie „zu lachen ohne Schärfe“ und den Menſchen natürlich darzuſtellen. „Das einzige Studium des Dichters ſei die Natur“, d. h. der Menſch, wie er am Hofe und in der Geſellſchaft wirklich anzutreffen iſt: „Lernt den Hof kennen und die Stadt!“ Boileau verwirft die Poſſe, weil die niedere Komik der Wahrheit und der Vernunft widerſpricht.

Wenn der Geſetzgeber des franzöſiſchen Parnaſſes ſein Ideal in der Tragödie ganz durch Racine, in der Komödie annähernd durch Molière verwirklicht ſehen konnte, ſo fand er in der epiſchen Dichtung ſeines Vaterlandes nichts vor, was ſeinen Anſprüchen genügt hätte. Alle Anläufe, die man auf dieſem Gebiete genommen hatte, mußte er verurteilen. Er ſelbſt war ſich zu klar über die Grenzen ſeiner Begabung, um da einen Verſuch zu wagen, wo ſo viele vor ihm welke Lorbeeren aufgerafft hatten. Aber um ſo mehr lag ihm in der Theorie die epiſche Dichtung, als das höchſte Ziel der Kunſt, am Herzen, und vielleicht erklärt ſich daraus ſeine nimmerſatte Satire gegen die epiſchen Dichter ſeiner Zeit.

Der epiſche Dichter wähle ſich einen vornehmen Helden, keinen langweiligen „gemeinen Eroberer“, er ſuche ſich eine von keinen Epiſoden belaſtete Haupthandlung; er biete keinen „niedrigen Umſtand“ den Augen dar und fange in beſcheidener Weiſe und ohne Geziertheit an. Vor allem bedarf das Epos des Schmuckes, es lebt durch die mythologiſche Fiktion: „Alles wird angewendet, um uns zu bezaubern, und nimmt einen Leib, eine Seele, einen Geiſt, ein Antlitz an.“ Mit Nachdruck und Entrüſtung weiſt Boileau den Verſuch Desmareſts' zurück, die heidniſche Mythologie aus der modernen epiſchen Dichtung zu verbannen und dafür die Vorſtellungen des chriſtlichen Glaubens zu verwerten. Desmareſts hatte das moderne klaſſiſche Vernunftprinzip mit ſeinen Forderungen auch auf Homer angewendet und hiernach manche Vergleiche Homers für niedrig und unpaſſend erklärt und gefragt, „was das für ein Jupiter ſei, der ſeine Frau ſchlägt, der ißt, trinkt und ſchläft, um ſein ewiges Leben zu erhalten“. Boileau war um ſo ungehaltener über dieſe Herabſetzung Homers und der mythologiſchen Fiktion, als ſich ſein Gegner ſeiner eigenen Waffe, des geſunden Menſchenverſtandes, bediente. Er ſuchte deshalb zu zeigen, daß in den alten „Fiktionen“ ein Kern vernünftiger Wahrheit wäre, und empfahl die allegoriſche Auffaſſung, um mit ſeinem Vernunftprinzipe nicht in Widerſpruch zu geraten. „Alles wird verkörpert, und jede Tugend wandelt ſich in eine Gottheit; Minerva iſt die Klugheit, Venus die Schönheit. Nicht aus den Dünſten entſtehen mehr Blitz und Donner, nein, Jupiter iſt's, der die Welt in Schrecken ſetzt!“ Dieſe Einkleidungen ſollen alltägliche Vorgänge und Abenteuer in die Sphäre des Außerordentlichen erheben.

Das vierte Buch von Boileaus „Poetiſcher Kunſt“ enthält wenig Eigenes.

Es erteilt den Rat, nicht ohne Begabung dichten zu wollen, auf die Kritik zu hören, Unſittlichkeit und Sinnenreiz zu meiden, und enthält eine Betrachtung über die Würde der Poeſie, die hier wie bei Horaz als Beförderin der Kultur und Sitte gefeiert wird. Die Gewinnſucht habe die Dichtung erniedrigt, aber in dem glücklichen Zeitalter Ludwigs ſei der Dichter vor Mangel und Not beſchützt.

Die Poetik Boileaus wird ergänzt von ſeiner faſt gleichzeitigen neunten Epiſtel (1675) über das Thema „nichts iſt ſchön als das Wahre“, bei deſſen Erörterung aber der äſthetiſche

Geſichtspunkt mit dem moraliſchen vermiſcht wird, ſo daß der ſittliche Grundſatz, nur das Wahre ſei moraliſch ſchön, ohne weiteres auch auf das äſthetiſche Gebiet übertragen ſcheint.

In der „Poetiſchen Kunſt" hatte Boileau den Satz, daß nur das Vernünftige ſchön ſei, in ſeiner äſthetiſchen Anwendung zur Geltung gebracht. Was die Vernunft in der Natur (Wirklichkeit) als wahr erkennt, darf Gegenſtand der Dichtung ſein. Darum iſt nur das Wahre ſchön, aber das Wahre und Schöne iſt bei ihm nicht das Natürliche im weiteren Sinne, „die rohe Natur" (la grossière nature), ſondern das Natürliche in der Poeſie bedeutet die Übereinſtimmung der Dichtung mit einer vernunftmäßig geordneten und den Anſprüchen vornehmer Sitte und Bildung entſprechenden Wirklichkeit. Es iſt die Verbindung von Vornehmheit (évitez la bassesse) mit der Vernünftigkeit (aimez donc la raison), die auch äußerlich in den Schlagworten „Angemeſſenheit" (bienséance), „Schicklichkeit" (convenance), „erhaben" (sublime), „gefällig-komiſch" (plaisant) und „nur das Wahre iſt ſchön" ausgedrückt iſt: Das Erhabene, das Ziel jeder höheren Dichtung, iſt einfach, klar, natürlich und wahr. Im Sinne dieſer Grundſätze ſchaffend, leiſtet der Klaſſizismus Verzicht darauf, die Darſtellung der Leidenſchaften über die Schranken der guten Sitte hinaus bis an ihre natürlichen Grenzen zu verfolgen, und hält er ſich fern von der Behandlung verwickelter Probleme, die ſich nicht ſchnell begreifen, erfaſſen und überſehen laſſen.

Am ſtärkſten beeinflußt iſt Boileau hier vom Rhetor Longinus (um 260 n. Chr.), deſſen Schrift über das Erhabene er überſetzt und erklärt hatte (1674). Später gaben die „Kritiſchen Betrachtungen" (Réflexions critiques) über Longin (1693) noch Erläuterungen zu dieſer Überſetzung. In der Forderung fehlerfreier Form und Vernünftigkeit ſtützte ſich Boileau auf die dasſelbe Ziel erſtrebenden Bemühungen Malherbes. Boileau ſucht aber das ungeordnete Nebeneinander einzelner Beobachtungen und allgemeiner Anſchauungen durch die „Regeln" und die „Vernunft" auszugleichen und in Übereinſtimmung miteinander zu bringen. Die Regeln ſind nicht gelehrte Satzungen, ſondern Formen der Vernunft, wenn dieſe zur Darſtellung der Gegenſtände ſchreiten will. Boileau iſt in ſeiner Äſthetik nicht von Descartes abhängig, aber als Kritiker und Lehrdichter iſt ihm das Ideal des vernunftbegabten Menſchen mit dem Philoſophen gemeinſam.

Das rationaliſtiſche Prinzip trug die Idee des Fortſchrittes in ſich, es führte zur Selbſtändigkeit und zur Befreiung von dem anerzogenen Vorurteil, daß nur die Poeſie der Alten muſtergültig ſei. Den großen Dichtern und Schriftſtellern des Zeitalters kam es aber nicht in den Sinn, ſich über die Alten zu ſtellen oder ſich von ihrem Einfluſſe befreit zu wähnen; bei den vielen ſtofflichen und die poetiſche Ausdrucksform beſtimmenden Entlehnungen wußten ſie vielleicht ſelbſt nicht, wie unabhängig ſie jenen gegenüberſtanden. Aber gerade weniger hervorragende Geiſter, die perſönlichen Gegner der echten Größen, ſchrieben das Vernunftprinzip auf ihre Fahnen und begannen den Kampf gegen das Anſehen der Alten. Viel nachhaltiger und einſchneidender als das Vorgehen Desmareſts' wirkte der Sturmlauf **Charles Perraults** (vgl. unten, S. 508).

In einer Sitzung der Akademie am 27. Januar 1687 trug er ein Gedicht über das Jahrhundert Ludwigs des Großen vor. Auf dem allgemeinen Satze fußend, daß die Natur unerſchöpflich ſei und ſtets mit gleichen Kräften wirke, behauptete er, daß die Neuen den Alten überlegen ſein müßten, weil ſie bei derſelben natürlichen Ausrüſtung vor ihnen den Beſitz aller geiſtigen Errungenſchaften voraus hätten, die der Menſchheit im Verlauf ihres Kulturlebens zu teil geworden ſeien. Von Homer, dem „Vater aller Künſte", urteilt Perrault: „Wenn der Himmel in ſeiner günſtigen Geſinnung gegen Frankreich deine Geburt in das gegenwärtige Jahrhundert verlegt hätte, hundert Fehler, die man dem Jahrhundert zur Laſt legt, in dem du zur Welt kamſt, würden nicht deine ausgezeichneten Werke verunſtalten."

In den „Vergleichen zwiſchen den Alten und Neuen" (Parallèles des Anciens et des Modernes, 1688 ff.) behandelte Perrault den Gegenſtand noch ausführlicher. Boileau fühlte ſich hierdurch im Innerſten getroffen, denn bei ihm vertrug ſich das rationaliſtiſche äſthetiſche Prinzip mit einem im Herzen wurzelnden Glauben an die Unübertrefflichkeit der Alten. Er antwortete aber erſt in ſeinen „Kritiſchen Betrachtungen“ über Longin (1693), jetzt freilich mit einer Schärfe, die mitunter über die Grenzen der franzöſiſchen Höflichkeit hinausging. Später ſcheint er in einem ausführlichen Briefe an Perrault dem Standpunkte ſeines Widerſachers gerechter geworden zu ſein: er geſtand zu, daß im ernſten und heiteren Schauſpiele das Jahrhundert Ludwigs des Großen dem Altertum überlegen ſei. Auf die grundſätzliche Frage war er ſchon in ſeinen „Betrachtungen“ kaum eingegangen. Sein Gefühl ſagte ihm, daß dieſe Angriffe auf ſeinen Homer höchſt leichtfertig ſeien, aber Kopf und Herz gerieten bei ihm in Konflikt, und wie es dann geht, man ereifert ſich, die Verteidigung wird mehr durch Äußerungen des Unwillens ausdrucksvoll als durch Gründe wirkſam. Boileau mochte ſeinem Gegner Überſetzungsfehler und Mißverſtändniſſe von Texten, die er nicht in der Urſprache leſen konnte, vorrücken, aber wenn er auf die Stilfrage eingeht, zahlt er eigentlich nur mit Worten: er konnte nichts Ernſtliches gegen die in den gebildeten Kreiſen herrſchende Meinung vorbringen, der Saint-Evremond Ausdruck gab, wenn er in ſeiner Abhandlung „Über die Dichtungen der Alten“ (Sur les poèmes des Anciens) das Anſehen der Alten nur noch bedingt gelten laſſen wollte.

Aus Boileaus häufigen Ausfällen gegen die burleske Epik, die das Erhabene und Edle durch gemeine und widerſpruchsvolle Darſtellung verzerre und herabwürdige, geht hervor, wie ſehr er dieſe Dichtungsart haßte; aber das komiſche Epos erkannte er an, das einen an und für ſich unbedeutenden und lächerlichen Gegenſtand mit ſcheinbarem Ernſt und Prunk behandele und durch ſeine Parodie die Wahrheit nicht verletze. Die klaſſiſchen Vorbilder hierfür waren der „Froſchmäuſekrieg“ (*Βατραχομυομαχία*) und der „Geraubte Waſſereimer“ (La secchia rapita) von Aleſſandro Taſſoni (1565—1635). Boileaus „Chorpult“ (Le Lutrin, 1674 und 1683) war ein derartiges komiſches Epos, deſſen harmloſe Satire ſich teils mit litterariſchen Zuſtänden, teils mit dem bequemen Leben der geiſtlichen Herren beſchäftigte.

Der Ort der Handlung iſt die „heilige Kapelle“ (Sainte Chapelle) in Paris, die „Helden“ ſind die Kanoniker dieſes Stiftes. Die Zwietracht erboſt ſich über ihr behagliches Nichtsthun; ſie ſtört dieſe Ruhe durch Anregung der Frage, ob ein altes, aus der Kirche entferntes Chorpult gegen den Willen des Kantors wieder an deſſen Platz geſtellt werden ſolle oder nicht. Der Vers iſt der Alexandriner.

In der letzten Zeit ſeines litterariſchen Schaffens verlor Boileau ſeine geiſtige Friſche und Munterkeit: ſeine Ode auf die Eroberung von Namur (1692) war ein verunglückter Verſuch im höheren lyriſchen Stile. Er ſchrieb noch drei Satiren. Das erſte dieſer Gedichte („Über die Frauen“, Les Femmes, 1693) erhielt Anregung von Juvenals bitterer Deklamation über die Sittenloſigkeit ſeines Zeitalters, iſt aber trotzdem nur eine ſchulmäßige und umfangreiche Anklageſchrift von über 700 Verſen gegen das weibliche Geſchlecht. Perrault, deſſen lächerliche Urteile über die Alten im Vorbeigehen berührt wurden, ergriff die Gelegenheit, in einer „Verteidigung der Frauen“ (Apologie des femmes, 1694) im Namen der Wahrheit, der guten Sitten und des öffentlichen Anſtandes die Angegriffenen ritterlich in Schutz zu nehmen. Man möge es den Alten überlaſſen, meint er, ſich über die Ehe luſtig zu machen, ein Chriſt dürfe dies nicht. Der gemeinſame Freund der beiden Gegner, der hochbetagte, in der Verbannung lebende Dr. Arnauld, nahm ſich Boileaus an. In einem ausführlichen Briefe lobte er Boileau, weil er die ſchlüpfrige Moral der Opern und die auf das weibliche Gemüt verderblich wirkenden Romane offen verurteilt und damit der öffentlichen Sittlichkeit einen Dienſt erwieſen habe; beſonders hoch rechnete er es dem Dichter an, daß er jene gefälligen Beichtväter der Frauen gebrandmarkt habe, die für alles eine Entſchuldigung fänden. Wie dankbar war Boileau für die Anerkennung aus ſolcher Feder! Er ſchrieb an Arnauld (Juni 1694), daß er zwar mit einzelnen Jeſuiten befreundet ſei, daß er aber ſeine Überzeugung von der Aufrichtigkeit und Reinheit der Abſichten des

Hauptes der Janſeniſten gegen die Jeſuiten ebenſo beharrlich aufrecht halte wie ſeine Meinung über Pascal, deſſen „Provinzialbriefe“ für ihn das vollkommenſte Muſter franzöſiſcher Proſa ſeien.

Boileaus elfte Satire „Über den echten Adel“ (Sur la vraie Noblesse) entſtand, als man ſeiner Familie den Adel beſtritten hatte, der ſchon durch eine Urkunde von 1371 nachweisbar war. Daher die Ausführung des Gemeinplatzes, daß erſt das wahre perſönliche Verdienſt den wahren Adel verleihe. Die Veröffentlichung ſeiner zwölften Satire über den „Doppelſinn“ (L'Équivoque, 1705) hintertrieben ſeine Gegner, denn man witterte in dem Gedicht einen Angriff auf die Jeſuiten. Es iſt erſt lange nach ſeinem Tode gedruckt worden (1716).

Der unverſöhnliche Feind des Wortſpiels und der Unklarheit faßte in dieſer Satire ſein altes Kampfziel wieder ins Auge. Von der Unklarheit und Zweideutigkeit des Ausdrucks ausgehend, die einſt in den „Bons mots“ Benſerades (vgl. S. 405) „Volk und Hof“ blendeten, jetzt aber altmodiſch geworden ſind, wendet er ſich zu den ſchwereren Irrtümern, die aus dem „Doppelſinn“ hervorgegangen ſind. Dieſer war der Urheber der Sünde, des Aberglaubens, des Götzendienſtes vor Chriſti Erſcheinung. Später haben Arius, Valentinus, Pelagius, Luther und Calvin ihre ketzeriſchen Lehren auf den Doppelſinn geſtützt. Die höchſte Leiſtung des Doppelſinnes aber war es, daß er ſelbſt den grauſamen Verfolgungswahn der Rechtgläubigen als Gott wohlgefällig hinzuſtellen wußte. Die Kaſuiſten waren ſeine Schüler. Der Doppelſinn lehrte, durch die gute Abſicht „jedes Verbrechens ſchuldige That reinzuwaſchen“.

Dieſelbe jeſuitenfeindliche Geſinnung ſpricht auch aus der letzten (12.) Epiſtel Boileaus über „die Liebe Gottes“ (Sur l'Amour de Dieu), die unmittelbar auf die beiden Epiſteln „An meine Verſe“ (A mes Vers, 10) und „An meinen Gärtner“ (A mon Jardinier, 11) folgte.

Die zehnte Epiſtel (1695) erinnert an die zwanzigſte Epiſtel im erſten Buche des Horaz. Um den Leſer für ſich günſtig zu ſtimmen, ſchildert er ſeine Perſönlichkeit. „Dieſer Richter, den ſie ſo ſchwarz und abſchreckend dargeſtellt haben, war ein ſanfter, einfacher Geiſt, ein Freund der Billigkeit, der in ſeinen Poeſien nur die Wahrheit ſuchte und ohne eigene Bosheit boshaft ſchrieb. In ſeinen Reden freimütig, aber ſtets beſonnen, von Körper ſchwach, von mildem Angeſicht, nicht klein, nicht groß, kein Sklave der Sinnenluſt. Ein Freund der Tugend eher als tugendhaft.“ Voller Selbſtironie iſt der poetiſche Brief Boileaus an ſeinen Gärtner (1695). Das ſeltſame Gebaren des Dichters wird von jenem mit Erſtaunen beobachtet; Boileau erklärt ihm die Mühe, die es macht, von dem trockenſten und gewöhnlichſten Dinge edel und gewählt zu reden, und benutzt die Gelegenheit, ihm einzuprägen, daß ein gutes Gewiſſen und Arbeit für das menſchliche Glück notwendig iſt. Das Intereſſe für moraliſche und theologiſche Fragen ſteigerte ſich in Boileau mit den Jahren. Lebhaft beſchäftigt ihn die Frage von der Notwendigkeit der „Liebe Gottes“. Er ſchrieb 1695 ſeine „guten Gedanken“ darüber nieder und beabſichtigte, denen, die die Poeſie nur als eine weltliche und frivole Unterhaltung betrachteten, zu zeigen, daß ſie auch die höchſten Gegenſtände behandeln könne. Die Poeſie kommt freilich gegen die Theologie in Boileaus letzter Epiſtel zu kurz. Als Anwalt eines innerlichen religiöſen Bewußtſeins gegenüber der geſchäftsmäßigen Behandlung der ſittlichen Verpflichtungen des Chriſten iſt Boileau Janſeniſt, und ſeine Epiſtel iſt ein Widerhall von Pascals „Provinzialbriefen“. Merkwürdig, daß die beiden großen Dichter des Zeitalters, die aufrichtigen Lobredner König Ludwigs XIV., ſich durch die innerſte Gemeinſchaft ihrer moraliſchen Überzeugung ſich zu der Partei hingezogen fühlten, die der König am unerbittlichſten verfolgt hat.

Erſt am 15. April 1684 wurde Boileau Mitglied der Akademie; er fühlte ſich auch in dieſem Kreiſe niemals recht zu Hauſe, übte an den Mitgliedern der Akademie ſeinen Witz und wurde von ihnen als ein „mit Gewalt in ihr Feldlager eingedrungener Feind“ angeſehen. Viel eifriger nahm der Dichter an den Arbeiten der „Akademie der Medaillen“, der ſpäteren Akademie der Inſchriften, teil, um durch einfache, kurze Sätze die hochtrabenden Deklamationen zu erſetzen, die Charpentier für die Siegesbilder Lebruns in der Galerie von Verſailles verfaßt hatte.

Seit 1690 zog ſich Boileau, kränkelnd und ſchwerhörig, von Hof und Geſellſchaft zurück, lebte auf ſeiner Beſitzung in Auteuil und war ein mürriſcher Beurteiler der Leiſtungen des aufkommenden jungen Geſchlechtes. Er war ein edler, geradſinniger Mann, aber er beſaß ein kampfluſtiges und erregbares Temperament und bewahrte ſeinen Gegnern lange ſeinen Groll. In ſeinen Angriffen verband er Vorſicht mit Kühnheit und Geſchick. Zuerſt wurden die von ihm getadelten und angegriffenen Schriftſteller mit Anfangsbuchſtaben oder Verſtecknamen bezeichnet, ſeit 1675 aber nannte er ſie bei vollem Namen. Seine Freundſchaft für Arnauld verleugnete er nie, aber er war zugleich der Freund des Père de la Chaiſe, des Beichtvaters des Königs. Daß er auch Ludwig ſelbſt gegenüber ein offenes Wort nicht ſcheute, bezeugen verſchiedene Anekdoten. Die Intereſſen der litterariſchen Bildung erfüllten ſeinen Geiſt, und im Mittelpunkte der Litteratur ſtand ihm der Menſch und ſeine ſittliche, äſthetiſche und geſellſchaftliche Kultur. In dieſer Richtung bewegte ſich ſeine ganze Thätigkeit. Aber er beſaß zu viel echten franzöſiſchen Geiſt, um mit pedantiſchen Formeln zu ſtreiten. Sein Eifer für die feine litterariſche Bildung machte ihn nicht blind gegen Hervorbringungen der älteren Zeit, wenn ſie nur das Gepräge franzöſiſchen Geiſtes trugen, wie die Werke Villons und Marots. Darum wurde er auch populär, und viele ſeiner Ausſprüche erhielten ſprichwörtliche Geltung.

Seinem ganzen Denken und ſeinem litterariſchen Geſchmack nach gehört Boileau dem Jahrhundert Ludwigs XIV. an. Er iſt Realiſt inſofern, als ihm nur die klar und deutlich wahrgenommene Wirklichkeit gilt. Aber er iſt „Klaſſiker“ in ſeinem Streben nach vollkommener Korrektheit, Regelmäßigkeit und Harmonie von Form und Inhalt. Er bewährt ſeinen Dichterberuf in erſter Linie durch die ſorgfältige Behandlung des Verſes und der Sprache. Als Dichter bekennt er ſich zu dem Grundſatz der „überwundenen Schwierigkeit“: „Je ſchwerer eine Sache ſich poetiſch ausdrücken läßt“, ſchreibt er an Maucroix (1695), „um ſo ſtärker wirkt ſie, wenn ſie edel und gewählt ausgedrückt iſt; darin beſteht das Eigentümliche der Poeſie.“

Boileau hat nicht durch den ſchöpferiſchen Inhalt ſeiner Dichtung eine weitgehende und dauernde litterariſche Bedeutung erlangt. Seine ein ganzes Zeitalter hindurch anhaltende europäiſche Geltung beruhte eigentlich nur darauf, daß er in ſeiner Poetik und einigen ihr naheſtehenden Auseinanderſetzungen den Prinzipien des litterariſchen Geſchmacks, der zu ſeiner Zeit zur Herrſchaft gelangte, einen anſprechenden und überzeugenden Ausdruck verlieh. Und die Wirkung ſeines Hauptwerkes wurde getragen von der Ausbreitung und Bedeutung des franzöſiſchen Einfluſſes überhaupt.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. hätte in ſeinen poetiſchen Hervorbringungen kein vollſtändiges Bild des franzöſiſchen Weſens dargeboten, wenn der esprit gaulois unvertreten geblieben wäre. In der ungebundenen und vollſaftigen Weiſe des 16. Jahrhunderts durfte er ſich freilich jetzt in der geſellſchaftlich anerkannten Litteratur nicht äußern: auch er mußte ſich den Forderungen eines verfeinerten Geſchmackes fügen. Béranger erſcheint auf der bekannten Zeichnung von Chartes in Schlafrock und Pantoffeln, La Fontaine, der Dichter, der im Zeitalter Ludwigs XIV. die Überlieferung des „galliſchen Geiſtes“ aufrechterhielt, trägt im Bilde Rigaults eine lang herabwallende Perücke, battiſtenes Halstuch und maleriſch drapiertes Gewand.

Jean de La Fontaine (1621—95; ſ. die Abbildung, S. 489) hat freilich ſelbſt nicht viel auf gute Haltung und vornehme Darſtellung gegeben. Er war der Sohn eines Forſtrichters und war nach einem mißglückten Verſuche, ſich in Reims bei den Oratoriſten für den geiſtlichen Beruf vorzubereiten, in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt (1642), wo er ein Jahrzehnt in behaglicher Unthätigkeit lebte. Im Jahre 1647 wurde er mit einem funfzehnjährigen Mädchen, Marie Héricart, verheiratet. Jeglicher Zwang auferlegter Pflichten war ihm widerwärtig. Eine lebhafte Sinnlichkeit ohne allzu ſtarke geiſtige und körperliche Beweglichkeit war der

Urſprung ſeiner Lebensweisheit, ein ſorgloſer Genuß der Freuden dieſer Welt ſein Lebensideal. Er ſpricht dies am Schluſſe ſeiner „Pſyche“ aus:

Genuß des Lebens, der du einſt das Ziel
Des ſchönſten Geiſtes warſt in Griechenland,
Verſchmäh' es nicht, in meinem Haus zu wohnen!
Du wirſt dort mancherlei zu ſchaffen finden,
Spiel, Liebe, Bücher und Muſik gefall'n mir
Und Stadt und Land, kurz alles; es gibt nichts,
Das mir zum höchſten Gut nicht werden kann,
Bis zu den Freuden wehmutsvoller Stimmung.

La Fontaine war ein liebenswürdiger, geiſtvoller Egoiſt ohne Ehrgeiz, der in ſeiner ſcheinbaren Indolenz ſchärfer beobachtete und in die umgebende Welt tiefer eindrang als der von litterariſchen Voreingenommenheiten beherrſchte Boileau, der mit ſeinen Freunden die Naivetät und Weltunkenntnis des „bonhomme“ La Fontaine belächelte.

Eine Malherbeſche Ode ſoll im ſiebenundzwanzigjährigen La Fontaine zuerſt den poetiſchen Sinn geweckt haben; Malherbe und deſſen Schüler Racan nannte der Dichter ſelbſt ſeine Lehrer. Mit den Alten wurde er frühzeitig vertraut, aber er bewahrte ſich doch die Selbſtändigkeit auch ihnen gegenüber. Beſondere Vorliebe beſaß er für Platon, der ihm vielleicht durch die Überſetzung ſeines Freundes Maucroix näher gebracht wurde. Daneben vergaß er nicht die neueren Italiener, Boccaccio, Machiavelli, Arioſto, und ſeine eigenen Landsleute Marot und Rabelais.

Der Oberintendant Fouquet wurde 1657 für La Fontaine ein Mäcen, wie er ihn brauchte. Der Dichter wurde Fouquets ſtändiger Gaſt in dem prächtigen Schloſſe zu Vaux le Vicomte. Er ſchrieb für ſeinen Gönner die poetiſche Erzählung „Adonis“ und begann in dem „Traume von Vaux“ (Le songe de Vaux) das Lob der üppigen Bauten und Anlagen des Miniſters. Fouquet gewährte dem Dichter ein Jahrgehalt, wofür dieſer vierteljährlich mit einem Gedichte zu quittieren hatte. In dieſe Zeit fällt auch die „Grabſchrift eines Faulen“ (Épitaphe d'un Paresseux), die man ſpäter auf La Fontaine ſelbſt bezogen hat, obwohl er Malherbe wie Boileau an litterariſcher Fruchtbarkeit übertraf.

Nach dem Sturze Fouquets (1661) wurde die Herzogin von Bouillon (Maria Anna Mancini), die ein Schloß in Château-Thierry beſaß, des Dichters Beſchützerin, auch wurde er „Kammerherr“ der Margarete von Lothringen, der verwitweten Herzogin von Orléans. Den Ehrgeiz eines Hofmannes beſaß La Fontaine nicht, an den Hof Ludwigs XIV. iſt er nicht gekommen. Nach der Veröffentlichung des „Joconde“ und anderer Erzählungen (Nouvelles en vers, 1665) trat er, ſchon im fünfundvierzigſten Lebensjahre ſtehend, zuerſt mit einem Bande poetiſcher Novellen (Contes et nouvelles en vers, 1665) hervor, dem ein zweiter Teil 1666, ein dritter 1671 folgte. Ihres unſittlichen und ſchlüpfrigen Inhaltes wegen wurde der Vertrieb dieſer Novellen in Frankreich verboten, und die ſpäteren, vermehrten Ausgaben erſchienen daher zum Teil mit falſcher Ortsangabe. Dieſe poetiſchen Erzählungen, in Achtſilblern, Zehnſilblern und Alexandrinern geſchrieben, erneuern in der klaſſiſchen Form des 17. Jahrhunderts alten Beſitz mittelalterlicher Schwankdichtung, meiſt nach der italieniſchen Umbildung durch Boccaccio, Arioſto und Machiavelli. Während La Fontaine in der Nachwelt als der Fabeldichter fortlebt, war er bei der Mitwelt zuerſt berühmt als Verfaſſer dieſer Verserzählungen von ausgelaſſenem und durch den gewählten Ausdruck nur wenig verſchleiertem ſchlüpfrigen Inhalt. Der Dichter konnte es nicht laſſen, ſich bis in ſein hohes Alter mit dergleichen abzugeben, obgleich ſeine Freunde ihm davon abrieten und dieſe Beſchäftigung ihm die Gunſt des Königs verſcherzte. Aber als er dieſe litterariſche Überlieferung von ehrwürdigem Alter erneuerte, vermied er es, in die Unflätigkeit, brutale Derbheit und Offenherzigkeit des Mittelalters zurückzufallen. Die Italiener hatten ihm ſchon das Beiſpiel gegeben, grobe Anzüglichkeiten und rohſinnliche Schwänke zu verfeinern. Er nahm ſich daher vor, auf „anſtändige Weiſe“ zu erzählen, was man gemeinhin verbirgt und verſchweigt, und das Unanſtändige durch den Reiz durchſichtiger Verſchleierung ins Schlüpfrige zu verwandeln. Der Triumph der „überwundenen Schwierigkeit“ iſt auch bei dieſer Art Verſemacherei ein klaſſiſches Ziel, das zu erreichen der Dichter beſtrebt ſein muß. Die vornehme Welt zollte dieſer anſtändigen Behandlung unanſtändiger Dinge ihren Beifall, eine ehrbare und geiſtvolle Frau wie die Marquiſe von Sévigné ſprach von La Fontaines Erzählungen mit Entzücken. Und doch ſind dieſe an und für ſich ziemlich ungeſalzenen Geſchichten durch die feinere Würze des „goldenen“ Zeitalters kaum ſchmackhafter geworden. Die ſcheinbare Naivetät des Erzählers iſt oft kindiſch und weitſchweifig: ſtatt derbe Bockſprünge zu machen, tänzelt der Faun ein zierlich Menuett.

Dagegen iſt La Fontaine als Fabeldichter nicht nur Erneuerer und Nachahmer, ſondern ein ſchöpferiſcher Dichter geweſen. Die ſechs erſten Bücher ſeiner Fabeln (Fables choisies) erſchienen mit „Psyché“, einer freien Bearbeitung des bekannten Märchens von Amor und Pſyche (nach Apulejus), im Jahre 1668. Fünf neue Bücher kamen 1678 mit einer Widmung an Frau von Monteſpan heraus, und ein letztes Buch (1694) eignete La Fontaine dem Enkel Ludwigs XIV., dem begabten, damals zwölfjährigen Herzog von Burgund, zu.

Jean de La Fontaine. Nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 487.

La Fontaines Fabeln ſind bis heute die Vorbilder der modernen Fabeldichtung bei Italienern, Engländern und Deutſchen geblieben; nur Leſſing ſtellte ſich in einen Gegenſatz zum franzöſiſchen Dichter. Keine ſeiner zweihundertundvierzig Fabeln hat La Fontaine ſelbſt erfunden. Wenn ſeine Fabeln mehr Stilverwandtſchaft mit den Werken der Marie de France (vgl. S. 128) beſitzen als mit den Schöpfungen des lateiniſchen Fabeldichters Phädrus, ſo erklärt ſich dies aus nationaler Weſensverwandtſchaft. Im Zeitalter der Renaiſſance ging die franzöſiſche

Fabeldichtung wieder unmittelbar auf die griechiſchen und römiſchen Quellen zurück. Die äſopiſche Sammlung in der griechiſchen Faſſung kam im 15. Jahrhundert in der Zuſammenſtellung des byzantiniſchen Mönches Planudes nach Italien (Venedig.) In der lateiniſchen Überſetzung von Laurentius Valla wurde Äſop im 16. und 17. Jahrhundert die Quelle der franzöſiſchen Fabelbücher von Corrozet (1542) bis auf Beaudouin (1633) und Audin (1648). Auch des Phädrus äſopiſche Fabeln in lateiniſchen Verſen, die ſeit dem 15. Jahrhundert von Italien aus bekannt wurden, hat La Fontaine eifrig geleſen; zugleich benutzte er die mittelalterlichen Sammlungen eines Romulus, Avianus, Ugobardus von Sulmo, die Nevelet (Fabulae variorum auctorum, Frankfurt 1660) neu herausgegeben hatte. Das klaſſiſche Vorbild war natürlich neben dem griechiſchen Äſop in Proſa immer Phädrus. Bei dieſem iſt, ungeachtet der poetiſchen Form, die Fabel der echte Apolog, die gedrungene, epigrammatiſch zugeſpitzte Veranſchaulichung eines Lehrſatzes.

La Fontaine war es vorbehalten, in dem Apolog (Lehrfabel) den poetiſchen Keim herauszufinden und zu entwickeln. Zum Glücke ließ er ſich ſeine Auffaſſung durch den klaſſiſchen Dichter nicht verkümmern. Mit Recht beanſpruchte er den Ruhm, eine „neue Laufbahn eröffnet zu haben", obgleich vor ihm Marot in ſeiner Epiſtel an Jamet die Fabel vom Löwen und der Maus (Fab. 2,11) und Régnier in ſeiner dritten Satire die Fabel vom Löwen, Wolf und Mauleſel (Fab. 10,8 und 12,17) poetiſch behandelt hatten, vielleicht nicht unbeeinflußt von der Art, wie Horaz die Erzählung von Feldmaus und Stadtmaus verwendet hatte. La Fontaine mußte natürlich das Anſehen des Phädrus gelten laſſen und zugeſtehen, daß man deſſen zierliche Präziſion und ungemeine Kürze in ſeinen Fabeln nicht antreffen werde. Aber nach dieſer Verbeugung vor dem alten Dichter überließ er ſich ſeiner natürlichen Begabung, um „zum Erſatz dafür das Werk heiterer zu geſtalten". Nach dieſer Vorrede könnte man glauben, daß La Fontaine die Leſſingſche Definition der Fabel für richtig gehalten hätte: „Wenn wir einen allgemeinen moraliſchen Satz auf einen beſonderen Fall zurückführen, dieſem beſonderen Falle die Wirklichkeit zuerteilen und eine Geſchichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anſchauend erkennt, ſo heißt dieſe Erdichtung eine Fabel." Auch Patru, der gelehrte Zeitgenoſſe La Fontaines, iſt der Anſicht, „daß die Fabel in das Gebiet der Philoſophie (der praktiſchen Sittenlehre)" gehöre, und daß „ſie aus dieſem die Lehrer der Redekunſt in das ihrige herüberholten". Wahrſcheinlich urteilte Boileau ebenſo, da er die Fabel in ſeiner Poetik gar nicht erwähnt. Aber die „philoſophiſche Fabel" oder die Lehrfabel, ſoweit ſie Tierfabel iſt, beſitzt doch einen urſprünglichen poetiſchen Gehalt: die Begabung der Tiere mit menſchlicher Rede, Empfindung und Sitte iſt mehr als eine von der Philoſophie dem „Gebiet der Redekunſt" entlehnte Allegorie. Die Apologe ſo gut wie die Parabeln, etwa die bibliſchen vom Säemann, vom verlorenen Sohne, ſind ſelbſtändige poetiſche Erfindungen, die in ihrer beſonderen Wahrheit eine allgemeine tragen. Die Tierfabel entſpringt nicht erſt einem „philoſophiſchen Bedürfnis", in einer erfundenen Geſchichte einen beſtimmten moraliſchen Satz zu veranſchaulichen und zu erläutern: in höherem Grade iſt ſie das Erzeugnis eines freien poetiſchen Schaffenstriebes, der auch an der unbeſeelten Welt, „dem Tierleben mit ſeiner Heimlichkeit", ſeine darſtellende Kraft verſucht und den Tieren menſchliche Meinungen und Beweggründe verleiht. Das Tiermärchen iſt kunſtloſe und urſprüngliche Dichtung, bei der ſich ungeſucht Beziehungen und Parallelen zu menſchlichen Charaktereigenſchaften und Verhältniſſen einſtellten. Die ſatiriſche oder belehrende Abſicht ergab ſich aus dieſen Beziehungen von ſelbſt; wenn dieſe Nutzanwendung in den Vordergrund gerückt und das harmloſe Märchen zum Apolog erhoben wurde, ſo verlor die Erzählung ihren Selbſtzweck, denn ſie wurde jetzt die Trägerin eines allgemeinen moraliſchen Satzes, den die Fiktion eines beſonderen Falles einleuchtender und verſtändlicher machen ſollte. An die Tierfabeln ſchließen ſich andere Lehrfabeln an, worin Unbelebtes beſeelt wird, wie in der Erzählung von der Eiche und dem Rohr, oder auch Vorgänge und Anekdoten, in denen nur Menſchen auftreten (die drei Jünglinge und der Greis), und die ſich gleichfalls dem lehrhaften Zwecke unterordnen (Menſchenfabeln, Parabeln).

Der reiche Stoff, über den La Fontaine verfügte, wurde ihm faſt ausſchließlich in Geſtalt der philoſophiſchen Fabel dargeboten. Kurz und bündig wurde in ſeinen Quellen ein Satz durch Veranſchaulichung bewieſen. Die Erzählung war Wiederholung der Moral, ohne ſchildernde, charakteriſtiſche, lebendige Beimiſchung. Selbſt wenn der franzöſiſche Dichter die Kürze und Knappheit des klaſſiſchen Originals nachahmt, wird bei ihm aus dem trockenen Berichte eine lebendig bewegte Handlung. Oft hat La Fontaine mit ſo viel Glück die „Erläuterung eines moraliſchen Satzes“ in einen lebendigen Vorgang verwandelt, daß ſich die „Lehre“ von ſelbſt ergab und nicht ausdrücklich als „Moral“ vorausgeſchickt oder angehängt zu werden brauchte.

Rouſſeau hat in ſeinem „Emil“ dem Dichter vorgeworfen, daß er öfter eine verwerfliche Moral lehre. Die bekannte Fabel von der Grille und der Ameiſe ſei eine Empfehlung der Hartherzigkeit und des Geizes, die Fabel von der entwurzelten Eiche und dem biegſamen Schilfrohre (I, 22) ließe ſich dahin deuten, daß Schmiegſamkeit und Unſelbſtändigkeit der Feſtigkeit und Unbeugſamkeit des Charakters vorzuziehen ſeien. Danach wäre aber auch die bibliſche Parabel von den klugen und den thörichten Jungfrauen eine Empfehlung der Ungefälligkeit oder die Parabel von den Pfunden ein Lob des Wuchers. Die Fabel ſoll doch nur eine unter einem beſtimmten Geſichtspunkte gültige Nutzanwendung ergeben, zum Beiſpiel in der Fabel von der Grille und der Ameiſe, daß man zur rechten Zeit arbeiten und das Seinige zu Rate halten ſoll; der Erzähler darf von einem verſtändigen Leſer erwarten, daß er das „fabula docet“ richtig auffaßt. In der poetiſchen Fabel beſteht die Einheit zwiſchen Idee und Gegenſtand darin, daß ſie entweder einen allgemeinen Satz oder eine Klugheitsregel oder nützliche Beobachtung durch thatſächliche Vorgänge veranſchaulicht. Dieſe Vorgänge, deren Träger vorzugsweiſe Tiergeſtalten ſind, bilden ein humoriſtiſches Gegenbild des wirklichen Weltlaufes. Die tieriſche Parodie der Menſchenwelt kann nicht frei von Satire bleiben; die Satire kleidet aber ihre Urteile oft ironiſch ein und überläßt es dem Leſer, ſelber die ſittliche Lehre zu finden. Natürlich kann die Auffaſſung des Dichters verſchieden ſein. Der ſtrenge Sittenlehrer, der die vorhandenen Übelſtände hervorſucht und darſtellt und ſeiner ſittlichen Entrüſtung Luft macht, iſt La Fontaine nicht: es iſt, als ob er das Schauſpiel der wirklichen Welt beobachte, ohne ſich der Unterdrückten und Schwachen anzunehmen. Aber die ſcheinbar unbefangene Art der Darſtellung verdeckt häufig einen ſcharfen und durchdringenden Spott. Der märchenhafte Charakter der Geſtalten und Vorgänge fordert eine harmloſe Miene und einen gutlaunigen Vortrag des Erzählers und gibt der Satire, die alle zeitgemäße Deutung auszuſchließen ſcheint, einen beſonderen Reiz.

La Fontaine hat nicht bloß das litterariſche Intereſſe zur Tierfabel geführt, ſondern er war auch ein großer Tier- und Naturfreund: ſein Naturgefühl war lebendiger als bei irgend einem anderen Schriftſteller des klaſſiſchen Zeitalters. La Fontaine beſingt nicht die Freuden des Landlebens nach Horaz und Virgil: er genießt ſelbſt die Einſamkeit im kühlen Schatten des Waldes. Zuerſt ſchildert er in ſeinen Fabeln Menſchen ſeines Zeitalters „nach den verſchiedenen Abſtufungen der Geſellſchaft, die tauſend Perſonen jedes Standes und jeder Lebenslage, aus denen die menſchliche Geſellſchaft beſteht“, und „verſetzt ſie lebend in ſeine Komödie“. In anziehender Weiſe hat Taine gezeigt, wie La Fontaine die Menſchen ſeiner Zeit, den König, den Hof und den Adel, die Geiſtlichen und die Bürger, Kaufleute, Handwerker, Bauern in ſeinen Fabeln treu nach der ihn umgebenden Wirklichkeit geſchildert hat, und wie er in dieſem „Schauſpiel von hundert verſchiedenen Akten“ einen ſcharfen Blick für vorhandene Mißſtände offenbart, die Großen und Mächtigen nicht ſchont, aber zugleich inniges Wohlwollen für die äußert, „die unter dem Namen Tier Gäſte des Weltalls ſind“. La Fontaine iſt ein Gegner des Descartesſchen Automatismus, und in einem ſehr ernſthaft gemeinten „Discours“ an Frau von La Sablière hat er ſeine Gründe dafür auseinandergeſetzt.

Descartes vergleicht das Tier mit einer Uhr, die in maſchinenmäßigen Schlägen vorwärts geht, blind und ohne Bewußtſein. La Fontaine weiſt dagegen auf die Liſten hin, durch die der gehetzte Hirſch ſeinen Verfolgern zu entrinnen ſucht, auf die Mittel, deren ſich das Rebhuhn bedient, um des Jägers Aufmerkſamkeit von ſeinen Jungen abzulenken, auf die Kunſtfertigkeit der Biber und ihr wohlgeordnetes gemeinſames Leben. Er kann alſo an ein maſchinenmäßiges Handeln der Tiere nicht glauben: auch ſie haben eine Art Seele: keine Vernunft, „aber doch viel mehr als eine blinde Federkraft“.

La Fontaines Sprache ſteht in einer wunderbar glücklichen Übereinſtimmung mit der humorvollen und ſinnigen Auffaſſung ſeines Gegenſtandes. Sie iſt nicht frei von beſtimmten herkömmlichen Wendungen, aber oft bedient ſich der Dichter Umſchreibungen höheren Stiles mit Humor, wenn er die Fliege „die Tochter der Luft“ oder einen Fuhrmann „den Phaethon eines Heuwagens“ nennt. La Fontaines Sprache iſt freier, natürlicher, leichter und ungezwungener als die irgend eines anderen Dichters des 17. Jahrhunderts, aber ſie iſt durchaus ein Erzeugnis ſorgfältiger künſtleriſcher Behandlung. Allerdings fürchtet ſich der Dichter nicht vor dem Gebrauche von Formen und Wörtern, die Vaugelas, Menage und Bouhours nicht geſtatteten. Darum beſitzt ſein poetiſcher Stil die Klarheit, die ſein Zeitalter liebte, und jene warme Färbung, die den Schriftſtellern des 17. Jahrhunderts im allgemeinen fehlt. La Fontaine iſt aber auch ein ebenſo großer Künſtler des Verſes wie der Sprache. Der Vers hat bei ihm eine rhythmiſche Sauberkeit und Geſchmeidigkeit, die alles übertraf, was in franzöſiſchen Strophen aus Verſen ungleicher Länge jemals geleiſtet worden war. Der Dichter machte das Versmaß dem Tone der Erzählung und dem Gedankengange dienſtbar. Das wechſelnde Versmaß und das Spiel der Reime ſchmiegt ſich bei ihm dem Wechſel kühner und ernſter Gedanken an. Selten iſt eine Fabel nur in einer Versart gedichtet. Die Cäſur behandelt der Dichter oft künſtleriſch frei, zuweilen mit humoriſtiſcher Abſicht.

Als La Fontaines Beſchützerin, die Herzogin von Bouillon, in die Verbannung geſchickt worden war (1680), bereitete ihm die Marquiſe de la Sablière eine Heimſtätte in ihrem Hauſe. Aber plötzlich entſagte die geiſtreiche und lebensluſtige Freundin des Dichters dem Glanze der Welt und entſchloß ſich zu einem ſtrengen, den Übungen der Frömmigkeit gewidmeten Lebenswandel im Hoſpiz der „Unheilbaren“. Ihr Haus in der Rue St.-Honoré ſollte indeſſen bis zu ihrem Tode La Fontaines Heimat bleiben. Als ſie 1683 geſtorben war, fand der Dichter eine Zuflucht bei dem Finanzmann Hervart und ſeiner Gattin. In demſelben Jahre bewarb er ſich zugleich mit Boileau um einen Sitz in der Akademie. La Fontaine erhielt beim erſten Wahlgang ſechzehn, Boileau ſechs Stimmen. Der König, der damals ſchon unter dem Einfluſſe der Frau von Maintenon ſtand, war hierüber ungehalten, ſprach von Kabalen und beſtätigte die Wahl nicht. La Fontaine veröffentlichte im „Mercure“ eine Ballade an den König, worin er deſſen Größe feierte, ſeine Güte anrief und verſprach, keine leichtfertigen Verſe mehr zu dichten. Es wurde gerade in der Akademie eine zweite Stelle frei, in die Boileau gewählt wurde. Ludwig XIV. erklärte jetzt: „Die Wahl, die Ihr getroffen habt, iſt mir ſehr angenehm, jedermann wird ſie billigen, Ihr mögt ſofort La Fontaine aufnehmen, er hat verſprochen, brav zu ſein“ (2. Mai 1684). In der Aufnahmeſitzung trug der Dichter eine Epiſtel vor, worin er ſich wegen ſeines bisherigen Wandels, wegen ſeiner Versnovellen und ſeiner Unbeſtändigkeit entſchuldigte. Sein Verſprechen, „brav zu ſein", hat er jedoch nicht gehalten. Erſt nach einer ſchweren Krankheit im Jahre 1693 gewannen ernſtere Gedanken Macht über ihn. Auch bei ihm vollzog ſich die in jenem Zeitalter ſo häufige Umkehr zur ſtrengeren Beobachtung deſſen, was man immer als richtig und lobenswert betrachtet, aber zu befolgen aus Indolenz und aus Neigung zum Genuß der Weltfreuden unterlaſſen hatte. Während ſeiner Krankheit empfahl ihm ſein Beichtvater Gebet und Almoſenſpenden. La Fontaine verhieß dem Geiſtlichen hundert Exemplare ſeiner „Contes", von denen ſein Buchhändler eine ſchöne neue Ausgabe veranſtaltete: die Bücher ſollten zum Beſten der Armen verkauft werden. Er las eifrig im Neuen Teſtament und fand, daß es ein ganz vortreffliches Buch ſei, aber mit den ewigen Höllenſtrafen konnte er ſich nicht befreunden. Im Intereſſe der Rechtgläubigkeit gab er ſchließlich in dieſem Artikel nach und tröſtete ſich mit dem Gedanken, daß die Verdammten ſich an ihren Zuſtand gewöhnen würden. Man forderte von ihm eine Abbitte wegen ſeiner Verserzählungen, und nach ſchwerem Kampfe legte ſie der Dichter in Gegenwart einer Abordnung der Akademie ab. Der Herzog von Burgund ſchickte ihm an demſelben Tage funfzig Louis als Entſchädigung für den Verzicht auf den Ertrag ſeiner Novellen. Nach ſeiner Geneſung verſprach La Fontaine, nur noch zum Lobe Gottes zu dichten. Im Oktober 1694 ſchreibt er an ſeinen Freund Maucroix: „Ich hoffe, wir beiden werden noch die achtzig Jahre zu faſſen kriegen und ich noch die Zeit haben, meine Hymnen zu vollenden." Aber er ſtarb ſchon ein halbes Jahr darauf „mit einer bewundernswerten, echt chriſtlichen Standhaftigkeit".

Auch als dramatiſcher Dichter hatte ſich La Fontaine verſucht, aber ohne Glück; dagegen unterhielt er in poetiſchen Briefen (Epîtres) ſeine Beſchützer und Freundinnen mit Anmut von ſich und ſeiner bequemen Lebensphiloſophie; hier wie in den Fabeln leuchtet öfter mehr lyriſche Inſpiration auf als in ſeinen Liedern. Überhaupt iſt die „Chanson" dieſer Zeit mehr der poetiſche Ausdruck ausgelaſſener Lebensfreude, wie bei dem **Marquis de Coulanges** (1631 bis 1716), und witziger Satire, wie bei **Carpentier de Marigny** (geſt. 1670), als inniger und tiefer Gefühle. Die Sentimentalität flüchtete ſich damals in die Hirtendichtung, in der ſich **Jean de Segrais** (1625—1701) als verſtändigen Schüler Malherbes und geſchickten Nachahmer Virgils bewährte, während die neue „Sappho", die vielgerühmte **Antoinette Deshoulières** (1631—94), im Nachtrab der Preziöſen dichtend, in „Idyllen" und „Eklogen" (Oeuvres, 1687) wehmütig die Verderbtheit und Doppelzüngigkeit der Stadt mit der Unſchuld und Einfalt des Landlebens vergleicht. Das höchſte, was die lyriſche Inſpiration damals hervorgebracht hat, waren doch Racines Chöre in „Eſther" und „Athalia"! Im ganzen war der „klaſſiſche Geiſt" lyriſchen Stimmungen nicht zugänglich, denn die Merkmale ſeiner Hervorbringungen ſind: einfache Natürlichkeit, verſtändige Wahrſcheinlichkeit, logiſche Konſequenz, Klarheit, Korrektheit und Wohlklang. Keines der Werke, das den Ruhm der glänzendſten Zeit Ludwigs XIV. (1660—90) verkündet, läßt dieſe Kennzeichen vermiſſen. Dieſe Schöpfungen bleiben ungeachtet der Einſeitigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Prinzipien großartige Errungenſchaften eines veredelten Geſchmackes nach dem wirren Durcheinander der Renaiſſance, die die Fackel poetiſchen Strebens an den Leuchten des Altertums entzündet hatte, aber in der unklaren Unbeſonnenheit ihres Ehrgeizes faſt nie zu reifen, in ſich vollendeten Werken gediehen war. Dafür hat der franzöſiſche Klaſſizismus ſeine vollkommene Abrundung und in ſich abgeſchloſſene Einheitlichkeit unter Ludwig XIV. erlangt, ſo daß ſich in den Werken ſeiner Hauptvertreter die ſchönſten und edelſten Blüten des franzöſiſchen Geiſtes entfalteten.

XIV. Ludwigs XIV. Alter und die Zeit der Regentſchaft (1690—1725).

1. Sitten- und Charakterbilder aus der Zeit.

Während der letzten Jahrzehnte der Regierung Ludwigs XIV. mußte Frankreich gewahr werden, daß es durch die Prachtliebe, die Ruhmſucht und den Ehrgeiz des Königs dem Verfall entgegengeführt wurde. Die innige Verbindung von Thron und Altar hatte ihre höchſte Weihe, die Einheit des Reiches mit der Glaubenseinheit ihre Vollendung durch den verderblichen Widerruf des Edikts von Nantes im Jahre 1685 erkauft. Dieſe Maßregel weckte im Ausland Haß und Widerſtand, ſie wirkte im Innern zerſtörend auf den Wohlſtand und Gewerbfleiß, ſchwächte die kriegeriſche Macht des Landes und wurde die Urſache eines kräfteverzehrenden Bürgerkriegs in den Cevennen. Und ſchwere Wunden ſchlug dem Lande auch des Königs äußere Politik. Wilhelm von Oranien ſammelte Europa zu einem großen Bunde gegen Ludwig. Der König von Frankreich erwehrte ſich tapfer ſeiner Feinde, aber der Krieg erſchöpfte ſein Land. Der Friede von Ryswyk (1697) raubte ihm einen Teil ſeiner früheren Eroberungen, der letzte große Krieg um Spanien, deſſen Erwerb für ſein Haus Ludwig immer als ſein eigenſtes Meiſterſtück angeſehen hatte, verlangte neue Opfer, vergrößerte die finanzielle Not des Staates, zehrte am Mark des Volkes und brachte dem Lande doch keinen greifbaren Vorteil. Der Monarch iſt bewundernswert, der in vornehmer Größe und Faſſung die Schickſalsſchläge und Unfälle des Krieges ertrug und durch ſeine Beharrlichkeit zu einem ehrenvollen Frieden gelangte, aber die Liebe ſeines Volkes, das ihn einſt abgöttiſch verehrte, hielt den harten Prüfungen und bitteren Erfahrungen der letzten Jahre ſeiner Regierung nicht ſtand. „Als er geſtorben war und ſeine Leiche nach St.-Denis in die Königsgruft übergeführt wurde, fand ſich eine ungeheure Menge auf der Ebene von St.-Denis ein. Man ſah überall das Volk tanzen, ſingen, trinken, ſich einer anſtößigen Freude hingeben; viele hatten ſogar die Gemeinheit, Schmähungen auszuſtoßen, als ſie den Wagen mit der Leiche vorüberfahren ſahen.“ (Duclos.) So war das Ende des Mannes, den Boſſuet den größten und mächtigſten König der Welt genannt hatte.

Der ſchlimmſte Feind Ludwigs war ſeine Selbſtherrlichkeit und Unduldſamkeit geworden. Der König, von Natur edel und gerecht, ſagt 1694 Fénelon in einem Briefe, werde immer mißtrauiſcher und ſelbſtſüchtiger, ſo daß bald keiner mehr es wagen dürfe, vom Staat und ſeinen Bedürfniſſen frei zu ihm zu reden; er denke nur noch an ſich, an ſein Vergnügen, an ſeinen Vorteil, und Frankreich ſei verarmt durch den Glanz und die Prachtliebe des Hofes. . . . Er könne nur dazu raten, daß der König ſich endlich vor Gott beuge und ſeine ungerechten Eroberungen an diejenigen zurückerſtatte, denen er ſie entriſſen. Das waren die Anſichten eines Geiſtlichen von Adel, des Erziehers des Thronfolgers, zu einer Zeit, wo er bei Hofe in höchſter Gunſt ſtand. Natürlich urteilten die geflüchteten Proteſtanten noch weniger wohlwollend über das „ganz katholiſche Frankreich unter Ludwig dem Großen“.

Wichtig für den König wurde ſeine Verbindung mit der Witwe Scarrons (Françoiſe d'Aubigné (1635—1719; vgl. S. 364), die er zur Marquiſe von Maintenon erhob, und die ihm nach dem Tode ſeiner Gemahlin Maria Thereſe (1683) heimlich angetraut wurde. Einſt mit ſchwerer Mühe zum katholiſchen Glauben bekehrt, zeigte ſich Frau von Maintenon um ſo eifriger als Katholikin, als ſie ihren neuen Glauben mit den Kräften des Verſtandes erfaßt hatte und feſthielt. In ihrem Verhältnis zum König beſchränkte ſie ihren Einfluß auf die religiöſen Angelegenheiten: ſie arbeitete daran, aus Ludwig einen frommen und um ſein Seelenheil beſorgten Chriſten zu machen. Der König war immer ein kirchlich geſinnter Mann geweſen, die Sorge für die Aufrechterhaltung des reinen Glaubens wurde ihm ſo oft als die wichtigſte Aufgabe ſeines königlichen Amtes vorgeſtellt, daß er, wie die Mehrzahl ſeiner Unterthanen, von der Wichtigkeit dieſer dem franzöſiſchen Königtum traditionell auferlegten Pflicht überzeugt war. Aber eine religiöſe Natur war Ludwig nicht; Frau von Maintenon hatte Mühe, die religiöſen Gefühle des Königs zu vertiefen und zu verinnerlichen. Der Hof ſelbſt ſollte eine Stätte der Frömmigkeit ſein und wurde zu einer Schule der Heuchelei.

Von der Geſellſchaft dieſer Zeit haben Jean de La Bruyère und der Herzog von Saint-Simon ein lebensvolles Bild entworfen, La Bruyère als Moraliſt und Künſtler, Saint-Simon als Berichterſtatter und Geſchichtſchreiber. Saint-Simon iſt der unglaublich genaue, mit genialer Darſtellungskraft und großartiger Beobachtungsgabe ausgeſtattete Chroniſt derſelben Epoche, an deren Anfang La Bruyère ſein künſtleriſch komponiertes Gemälde der franzöſiſchen Geſellſchaft geſtellt hat. Jean de La Bruyère (1645—96) ſtammte aus einer guten Pariſer Bürgerfamilie. Er war zuerſt Advokat am Parlament, dann (bis 1687) Rentmeiſter im Steuerbezirk Caen und wurde 1684 einer der Erzieher des Herzogs von Bourbon. Als deſſen Großvater, der „große Condé“, geſtorben war (1685), hörte der Unterricht auf, aber La Bruyère blieb bei dem Vater ſeines Zöglings in der Eigenſchaft eines „gentilhomme“ und verſah einigermaßen das Amt eines Bibliothekars und Sekretärs. Der Aufenthalt in dem Hauſe eines eigenſinnigen und launiſchen Fürſten brachte ihn wenigſtens in die Lage, die Geſellſchaft des Hofes genau zu beobachten, ohne daß er ſich ſelbſt in politiſche Händel und Anzettelungen höfiſchen Ehrgeizes einzulaſſen brauchte. La Bruyère hatte die „Charaktere“ des Theophraſt mit Hilfe der lateiniſchen Überſetzung von Caſaubonus ins Franzöſiſche übertragen, und im Frühjahr 1688 veröffentlichte er das Buch unter dem Titel „Die Charaktere des Theophraſt, überſetzt aus dem Griechiſchen, mit den Charakteren und den Sitten dieſes Jahrhunderts“ (Les caractères de Théophraste avec les mœurs de ce siècle). In demſelben Jahr erſchienen noch drei Ausgaben, und bis 1696 wurden neun Auflagen gedruckt, die letzte kurz vor dem Tode des Verfaſſers. Das Buch gewann von Jahr zu Jahr an Umfang. Die erſte Ausgabe enthielt 420, die zweite (1690) 764, die achte ſogar 1120 „Charaktere“. Die ſcharfe Satire des Buches hatte man bald herausgefühlt. In der Vergleichung der atheniſchen und zeitgenöſſiſchen Sitten („Abhandlung über Theophraſt“) erkannte man die „freie Sprache eines wahren Republikaners“ und bewunderte „die edle Unerſchrockenheit“, womit „gewiſſe Perſonen durch ungemein treffende Züge charakteriſiert waren“. Hier wimmelte es von Anſpielungen. Was waren Molière und Boileau dagegen! Man ſpürte mit Behagen den Urbildern der „Charaktere“ nach, Schlüſſel zur Erklärung der Anſpielungen überſchwemmten Paris und bedrohten den Hof mit einer Hochflut, gegen die La Bruyère ſelbſt gern einen Schutzdamm aufgerichtet hätte. Er verwahrte ſich dagegen, „nach der Natur" beſtimmte Urbilder porträtiert zu haben; aber er hatte doch gewiſſe Perſonen mit durchſichtigen Verſtecknamen oder leicht zu deutenden Anfangsbuchſtaben bezeichnet.

La Bruyère faßte den Beruf des Schriftſtellers als den eines Lehrers auf. „Der Philoſoph verbringt ſein Leben damit, die Menſchen zu beobachten, er braucht ſeine Geiſtesgaben, um ihre Laſter und Lächerlichkeiten herauszufinden. Er ſchreibt im Dienſte der Wahrheit, nicht aus Eitelkeit und Ruhmbegierde, und doch meinen etliche Leute, ihm ſeinen Lohn mit Wucher abzutragen, wenn ſie ſagen, daß ſie ſein Buch geleſen und es geiſtvoll gefunden hätten. Aber er trägt ein höheres Streben in ſich und trachtet nach einem erhabeneren Ziel, nämlich danach, die Menſchen beſſer zu machen." Man darf La Bruyère in der That glauben, daß ihn nicht Eitelkeit und Ruhmſucht zum Schriftſteller gemacht haben, denn erſt nach langem Zögern iſt er vor die Öffentlichkeit getreten; und als er die Sitten ſeines Zeitalters nach der Wirklichkeit ſchilderte, lag ihm nichts ferner, als die Neugier, böswillige Schadenfreude und Spottluſt für ſeinen litterariſchen Erfolg auszubeuten. Keiner von den mehr als tauſend „Charakteren" hat einem Zeitgenoſſen zu einer begründeten Anfechtung der Ehrenhaftigkeit La Bruyères Veranlaſſung gegeben. Ungeachtet der allgemein verbreiteten Sucht, Anſpielungen und Beziehungen aus dem Buche herauszubeuten, folgte doch eine Auflage der anderen ohne die geringſte Beanſtandung von ſeiten der Behörde. La Bruyère ſagte: „Ich gebe der Öffentlichkeit zurück, was ſie mir geliehen hat; ich habe von ihr den Stoff dieſes Werkes entlehnt: es iſt gerecht, daß ich es ihr zurückerſtatte, nachdem ich es mit aller Aufmerkſamkeit für die Wahrheit, deren ich fähig bin, vollendet habe". Die „méthode documentaire" ſeiner Darſtellung weiſt ihn an lebende Perſonen und an die Verhältniſſe der Wirklichkeit, aber er hat ſich doch Takt und Mäßigung bewahrt. Er beſchreibt zwar, was er beobachtet und erfahren hat, aber er hat das Ethos des Satirikers und geht als Moraliſt von beſtimmten Grundſätzen und Überzeugungen aus. Die allgemeinen Anſchauungen, zu denen er ſich bekennt, der Boden, auf dem er mit ſeiner ſittlichen Perſönlichkeit ſteht, werden ihm von ſeinem Jahrhundert gegeben. Er ſchätzt nicht Montaignes bequeme Heiterkeit und heidniſche, aus Stoizismus und Epikureismus gemiſchte Lebensweisheit: grundſätzlich ſchaut er der menſchlichen Komödie nicht mit lächelndem Munde zu. Er iſt katholiſcher Chriſt, nicht ohne Unduldſamkeit, denn zweimal preiſt er die Bemühungen des Königs um „die Vernichtung der Ketzerei", und aus Descartes nimmt er den Beweis für das Daſein Gottes und die Unſterblichkeit der Seele. Was er von der herrſchenden Regierungsform denkt, iſt zweifelhaft. Das zehnte Kapitel enthält eine ſorgfältig ausgearbeitete Lobrede auf Ludwig XIV., aber die Anerkennung, die der Perſon geſpendet wird, mindert den Wert eines Syſtems, das nur unter der Regierung eines ſo vollkommenen Monarchen empfehlenswert ſcheint. Das erſte Kapitel der „Charaktere" („Von den Geiſteswerken") enthält ein ſehr ſcharfes Wort: „Wer als Chriſt und Franzoſe geboren iſt, ſieht ſich gezwungen, Satire zu ſchreiben; die großen Gegenſtände ſind ihm verwehrt." Vielſagend iſt hier das Wort Franzoſe. Daß ein Chriſt der in Laſter und Sünden verſunkenen Welt ſcharf zuſetzt, iſt ſelbſtverſtändlich, daß aber ein Franzoſe nicht über gewiſſe Dinge ſchreiben kann und notwendig zur Geißel der Satire greifen muß, iſt doch wohl auch eine Folge der herrſchenden politiſchen Einrichtungen und Zuſtände. La Bruyère vergleicht das alte Athen mit dem modernen Paris, und zwar ſo, daß der Vergleich ſehr zu ungunſten des letzteren ausfällt. Dieſe Gegenüberſtellung zeigt, nach welcher Seite ſich die Sympathien des Schriftſtellers neigten. Sein eigentliches Thema ſind Hof und Stadt — la cour et la ville —, der König und ſeine unmittelbare Umgebung, die „Großen“, die Miniſter, der Adel, das Parlament, die Univerſität, die Gelehrten, der höhere Bürgerſtand. Das waren zwei Welten, die einander bekämpften, verſpotteten oder ſich gar nicht kannten. Auch weiß die Stadt vom Lande nichts. La Bruyère gehört der Stadt an, iſt aber an den Hof gekommen und hat ihn kennen gelernt. Er iſt daher im ſtande, die Schwächen beider Geſellſchaften aufzudecken und zu ſchildern. Auch weiß er einiges vom Lande und vom Volke zu ſagen; von dem Volke, von dem ſich die Großen und Vornehmen abſondern, zu dem ſie aber nach dem Urteil ſolcher, die auf die eine Seite die Weiſen, auf die andere die Thoren ſtellen, ebenſogut zählen wie die Kleinen.

Ohne Zweifel iſt der grollende Ton, in dem die Kapitel über den Hof und die Großen geſchrieben ſind, auch der Ausfluß perſönlicher Verſtimmung. La Bruyère verurteilt die Großen mit einer einſeitigen Schärfe, die nicht ohne weiteres zu dem Amte des Sittenrichters gehört. Seine Abhängigkeit von den tyranniſchen Launen eines Gebieters, Zurückſetzung und geringſchätzige Behandlung hatten die Empfindlichkeit des Schriftſtellers zu einem perſönlichen Groll geſteigert, der die berufsmäßige Entrüſtung des Moraliſten individuell färbte und verſchärfte. Der Ton des folgenden Jahrhunderts klingt durch, dem der Gegenſatz von hoch und niedrig auch der Gegenſatz von Laſter und Tugend zu ſein ſchien. „Soll ich wählen zwiſchen Großen und Volk?“ ruft La Bruyère aus; „ich ſchwanke nicht: ich will Volk ſein.“ Er ſchildert auch das traurige Los jener Geſchöpfe, die ihr Land bauen für andere und „es wert ſind, nicht des Brotes zu entbehren, das ſie geſät haben“. Solche Stellen ſind zwar nicht häufig genug, um den Charakter des Ganzen zu beſtimmen; aber die feindſelige Geſinnung gegen den Hof bricht überall hervor. Und „Hof“ iſt der König und ſeine Regierung. Der Hof gibt alles: Reichtum, Macht, Ehre, Würde, geſellſchaftliche, adminiſtrative, militäriſche, kirchliche Stellung. Darum iſt die Satire gegen Hof und Hofleute eine Verurteilung des herrſchenden Regierungsſyſtems. Aber ſchließlich erkennt La Bruyère doch in dem Gebaren des Hofes, deſſen Triebkraft die menſchliche Selbſtſucht in verſchiedenſter Geſtalt iſt, ein Abbild der menſchlichen Komödie überhaupt. Wer den Hof geſehen hat und ihn verachtet, verachtet die Welt. Die Stadt verbannt den Geſchmack an der Provinz, der Hof läßt die Liebe zur Stadt als Irrtum erſcheinen, und am Hofe ſelbſt gewinnt ein geſunder Geiſt den Geſchmack an der Einſamkeit und Zurückgezogenheit. Der Hof mußte aber doch auf dieſen Philoſophen einen merkwürdigen Zauber ausüben, daß er durch ihn Stadt und Land, die Provinz und den Hof ſelbſt, die Menſchheit verachten lernte!

Der Überſetzung der „Charaktere“ des Theophraſt folgen ſechzehn Kapitel mit verſchiedenen Überſchriften: über Geiſteswerke, über perſönliches Verdienſt, über die Frauen und das Herz, die Geſellſchaft und die Unterhaltung, die Glücksgüter, den Menſchen, die Mode, die Kanzel und über einige Gebräuche. Dieſe Kapitelüberſchriften dienen aber nur dazu, etwas Ordnung in die Reihenfolge der „Reflexionen“ und „Charaktere“ (Porträts) zu bringen. Daher die Möglichkeit, von Auflage zu Auflage neue Reflexionen und Charaktere einzuſchalten. Der Gegenſtand bedingte es, daß ſich eine große Anzahl von Zügen, Gedanken und Ausſprüchen bei La Bruyère finden, die auf ſeine berühmten Vorgänger unter den franzöſiſchen „Moraliſten“ zurückweiſen. Vieles erinnert an Montaigne, manches an Malebranche, aber am nächſten lag es, bei La Bruyères „Charakteren“ an La Rochefoucauld und Pascal zu denken. Über ſein Verhältnis zu dieſen beiden Schriftſtellern ſpricht er ſich ſelbſt in der Vorrede aus. Nach ihm ſchreibt Pascal als religiöſer Philoſoph, um den Menſchen zu einem guten Chriſten zu machen, und La Rochefoucaulds „Maximen“ ſind das Erzeugnis eines ſcharfſinnigen und feinfühligen Weltmannes, der die Beobachtung macht, daß die Eigenliebe die Wurzel aller menſchlichen Schwächen iſt. La

Bruyère verfolgt ein anderes Ziel: er will den Menſchen vernünftig machen, aber auf einfachen und gewöhnlichen Wegen, ohne viel Methode, und je nachdem ihn die einzelnen Kapitel darauf bringen, von den Fehlern, Schwächen und Lächerlichkeiten zu ſprechen, die im Zuſammenhang ſtehen mit der Verſchiedenheit des Geſchlechtes, des Alters und der Lebenslage. Die Charaktere, die er neu hinzufügte, ſollen dazu dienen, den Urſprung der menſchlichen Schwäche und Bosheit aufzudecken, ſie ſollen uns die Fähigkeit des Menſchen zeigen, die zahlloſen laſterhaften und leichtfertigen Handlungen zu begehen, von denen die Welt voll iſt. Dieſe Auseinanderſetzung in der Vorrede verdient mehr Glauben als das, was La Bruyère bei ſeiner Aufnahme in die Akademie (15. Juli 1693) in einer Rede über „den wahren Plan und die Einrichtung der ‚Charaktere'" äußerte. Hier meint der Redner, die ſcharfe Schilderung der menſchlichen Geſellſchaft bei Hofe und in der Stadt in den funfzehn erſten Kapiteln ſei nur eine Vorbereitung für das ſechzehnte Kapitel. Dieſes Kapitel, worin La Bruyère mit carteſianiſchen Waffen gegen die „Stark- und Freigeiſter" (esprits forts et libertins) zu Felde zieht, iſt doch nur angefügt als verſöhnender Abſchluß des Ganzen oder als eine chriſtliche Abwehr gegen ſolche Angreifer, die ihn unchriſtlicher Verleumdungsſucht bezichtigten und die Gottesfurcht des Königs zu Hilfe riefen wider dieſe die „guten Sitten" verletzende Satire. Aber wenn auch die „Charaktere" kein religiöſes Erbauungsbuch und keine Apologie des chriſtlichen Bekenntniſſes ſind, die gläubige Geſinnung La Bruyères ſteht über allem Zweifel feſt, er iſt ſeines Glaubens, ſeiner chriſtlichen Pflicht und Freiheit ſo ſicher wie Boſſuet, wie Nicole und Malebranche.

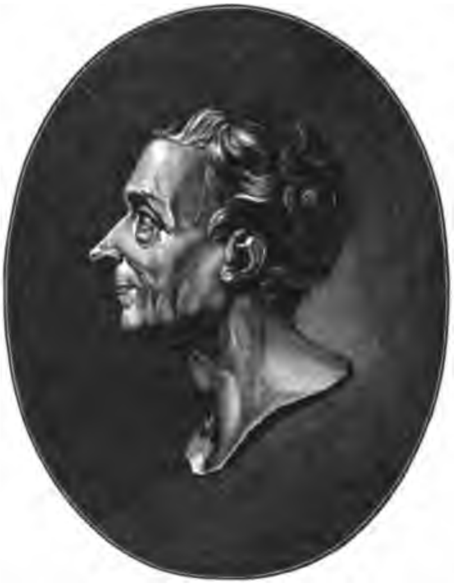
Zeigt La Bruyère in der Kritik der Monarchie Ludwigs XIV. eine Unbefangenheit, Kühnheit und Freiheit, die ihn zu einem Vorläufer des folgenden Zeitalters macht, ſo geht auch ſeine ſprachliche Darſtellung über den Stil ſeiner Epoche hinaus. Der Schriftſteller wollte ja weniger bewundert als gehört werden. Er meint, daß ſchon alles geſagt ſei, und daß man zu ſpät komme, da die Menſchen ja ſchon ſeit ſiebentauſend Jahren zu denken gewohnt wären. Nur die Neuheit der Form kann alſo das, was er ſagt, wirkungsvoll geſtalten. Er will tief, fein, ſcharf und reizvoll ſchreiben, durch den Wechſel der Darſtellung anziehen und feſſeln. Ausſprüche, die knapp, beſtimmt, epigrammatiſch zugeſpitzt, eine Erfahrung zu einer allgemeingültigen Wahrheit verdichten, ſind bei ihm häufig anzutreffen; aber er ſchildert, beſchreibt und zählt auch gern auf, er erſchafft Typen und „Porträts" (Ludwig XIV., Condé, Corneille, Fontenelle) und wendet alle Arten redneriſcher Figuren an. La Bruyère befindet ſich in dem Zuſtande dauernder Anſpannung. Er verhüllt es zu wenig, wieviel Mühe ihm ſeine Arbeit macht. Den Vorwurf der Übertreibung, der Geſuchtheit, die bis zum „Jargon" führt, erſparten ihm ſeine Zeitgenoſſen nicht. Er ſelbſt behauptet, daß es unter allen Möglichkeiten, einen Gedanken auszudrücken, nur eine gute Art gebe; aber er ſcheint dieſe eine gute Art nicht immer gefunden zu haben oder ſich zu ſehr um ſie bemüht zu haben: er iſt bisweilen dunkel und bringt etwas ganz Einfaches oder Alltägliches mit vielem Aufwand in eine neue Form. Vor allem teilt La Bruyère aber nicht die Scheu ſeiner Zeitgenoſſen vor dem eigentlichen Ausdruck. Darum beſitzt ſeine Sprache Fülle, Farbe und Anſchaulichkeit; La Bruyère iſt der erſte klaſſiſche Schriftſteller, der bei aller Anerkennung des überlieferten regelrechten und edlen Stiles das Ziel greifbarer Anſchaulichkeit durch den Gebrauch des eigentlichen Ausdrucks zu erreichen ſtrebte.

Hierin übertraf ihn freilich ſein jüngerer Zeitgenoſſe, Louis de Rouvroi, Herzog von Saint-Simon (1675—1755). Aber dieſer wollte nicht der Wirklichkeit einen Spiegel der Selbſterkenntnis vorhalten, ſondern die Wirklichkeit ſelbſt darſtellen. Er war der Sohn eines Edelmannes, den Ludwigs XIII. Huld zum Herzog und Pair erhoben, Richelieus Einfluß aber wieder vom Hofe entfernt hatte. Er ſelbſt war dem König 1691 vorgeſtellt worden und begann ſeine Laufbahn als Soldat, entſchloß ſich aber ſpäter nach reiflicher Überlegung, ſein Glück als Hofmann zu verſuchen. Er glaubte den Herzog von Burgund, Ludwigs XIV. Enkel, ganz für ſich und ſein zukünftiges Regierungsprogramm eingenommen zu haben. Für ihn handelte es ſich hauptſächlich darum, die Bürgerlichen aus den hohen Ämtern zu verdrängen und ſie durch Adlige, beſonders durch Herzöge und Pairs, zu erſetzen. Aber der Herzog von Burgund nahm die erſten Hoffnungen Saint-Simons mit in ſein frühes Grab, und neue Ausſichten eröffneten ſich erſt, als Philipp von Orléans nach Ludwigs XIV. Tode (September 1715) Regent von Frankreich wurde. Saint-Simon trat in den Regentſchaftsrat ein und hatte ſchon am Schreibtiſch die Durchführung der einſchneidendſten Maßregeln feſtgeſtellt: Staatsbankrott, Aufhebung der Käuflichkeit der Richterſtellen, Erklärung religiöſer Duldung, Berufung der Generalſtände. Aber er war mehr Intrigant und Hofmann als Diplomat und Politiker. Für ihn hatten kleine Etikettenfragen dieſelbe Wichtigkeit wie große politiſche Angelegenheiten, er vermochte es nicht, den genialen und wohlmeinenden, aber lüderlichen und unentſchloſſenen Philipp zu heilſamen Thaten fortzureißen: er blieb gerade da ohne Bedeutung, wo ſich ſein leidenſchaftlicher Ehrgeiz die höchſten Ziele geſteckt hatte. Dagegen hat ihm die unermüdliche litterariſche Thätigkeit, womit er die gezwungene Muße eines langen und geſunden Alters ausfüllte, einen Namen unter den größten Schriftſtellern Frankreichs verſchafft. Er ſelbſt hat nicht mehr die bittere Erfahrung machen müſſen, daß der Glanz ſeines Namens nicht von ſeiner ſtaatsmänniſchen Thätigkeit ausſtrahlt, ſondern von einer Beſchäftigung, die auch Menſchen bürgerlicher Herkunft Ruhm und Auszeichnung gewähren kann. Im Jahre 1723 ſtarb der Regent plötzlich am Schlage. Damit war die Rolle Saint-Simons am Hofe zu Ende geſpielt, und die letzten zweiunddreißig Jahre ſeines Lebens füllten ſeine hiſtoriſchen Arbeiten aus. Er hatte ſchon im Geinsheimer Lager (Juli 1694) „Mémoires“ nach dem Vorbilde Baſſompierres, der den Hof Ludwigs XIII. und ſeines Vorgängers geſchildert hat (1598—1631), angefangen und 1699 den Abbé Rancé, den Gründer von La Trappe, gefragt, ob dieſe Denkwürdigkeiten ſich mit den Pflichten chriſtlicher Nächſtenliebe vertrügen. Dann ließ er die Sache liegen. Nach dem Tode des Regenten aber fühlte er „eine große, unerträgliche und unausfüllbare Leere“, die er durch Arbeit überwinden wollte. Im Jahre 1729 verſchaffte ihm der Herzog von Luynes die „Hof- und Staatschronik der Zeit Ludwigs XIV.“ (1643—1723) vom Marquis von Dangeau, ein genaues und trockenes, im Geiſte höchſter Verehrung für den großen König geſchriebenes Tagebuch. Saint-Simon fand ſie geſchmacklos und oberflächlich; er beabſichtigte, Dangeau zu widerlegen, zu verbeſſern und zu ergänzen. Nach zehn Jahren (1739) griff er alſo auf den Plan ſeiner Jugend, eigene Denkwürdigkeiten zu ſchreiben, zurück, und Dangeaus Tagebuch benutzte er dabei als zuverläſſigen chronologiſchen Leitfaden. Als er 1743 bis zum Jahre 1711 gelangt war, ſchrieb er eine Vorrede, worin er die Berechtigung geſchichtlicher Darſtellung darlegte, „denn ſogar der heilige Geiſt hat ſich herabgelaſſen, Geſchichte zu ſchreiben“. Im Jahre 1745 brachte er die Regierungszeit Ludwigs XIV. zum Abſchluß, ſpäter (1751) gelangte er in ſeiner Erzählung noch bis zum Tode des Regenten.

Als Saint-Simon im Alter von ſechsundſiebzig Jahren ſeine ungeheure Arbeit vollendet hatte, war ihm das Schreiben ſo ſehr Bedürfnis geworden, daß er bis zu ſeinem Tode noch an einem Abſchnitt über die Zeit des Kardinals Fleury arbeitete, der jedoch nicht mehr vorhanden zu ſein ſcheint. Als der Herzog in der Vorrede zu ſeinen Denkwürdigkeiten die Grundſätze ſtrengſter Wahrheitsliebe und Unparteilichkeit ausſprach, hatte er ſchon über ein Drittel ſeines Werkes vollendet. Wenn er meinte, „ohne Haß und Liebe" geſchrieben zu haben, ſo umfing ihn eine ſonderbare Selbſttäuſchung. Seine perſönlichen Angelegenheiten, ſchlimme und gute Erfahrungen, waren ihm immer gegenwärtig; er beurteilte keine Perſon, die er haſſen zu müſſen glaubte, unparteiiſch, keine Maßregel, die ſeinen privaten Intereſſen zuwiderlief, ohne Groll. Saint-Simons Denkwürdigkeiten ſind ſo eine von perſönlichem Geiſte durchdrungene Geſchichtsdarſtellung eines vorurteilsvollen Grandſeigneurs, eines ſtolzen, in ſeinem Ehrgeiz getäuſchten Höflings, aber ſie ſind zugleich eine unerſchöpfliche und geſchichtlich wichtige Fundgrube für die Kenntnis und Beurteilung der Perſonen, Vorgänge, Sitten, Beweggründe und Stimmungen der Welt, in der ihr Verfaſſer gelebt und gewirkt hat. In ihrer echten Form kamen die Aufzeichnungen des Herzogs erſt 1856 (in der Ausgabe von Chéruel) an die Öffentlichkeit. Choiſeul hatte 1760 die Papiere Saint-Simons auf Befehl des Königs im Miniſterium des Äußeren niedergelegt. Voltaire, Duclos, Marmontel hatten einzelnes davon benutzt, und 1788 gab Soulavie einen verſtümmelten Auszug der Memoiren heraus. Aus perſönlicher Laune, Parteilichkeit und Haß oder aus der Enge ſeines Geſichtskreiſes erklärliche Entſtellungen, Übertreibungen, Irrtümer und bewußte Falſchheiten verwiſchen doch nicht das Gepräge der Lebenswahrheit auf dem Geſamtbilde, das Saint-Simons ungeſchulte künſtleriſche Naturkraft von dem alternden Ludwig und ſeiner Welt, von der verhängnisvollen Zeit des Regenten nicht entworfen, ſondern mit peinlicher Genauigkeit ausgeführt und mit einer ſeltenen Fülle von Einzelheiten ausgeſtattet hat. Der mittelmäßige Politiker und Geſchichtſchreiber beſaß ein Auge, das mehr ſah, ein Ohr, das mehr vernahm, und ein Gedächtnis, das mehr bewahrte als andere Sterbliche, und ſeine große ſchöpferiſche Kraft gebot über einen Reichtum ſprachlicher Darſtellung, der ohnegleichen war, und der ihm als Schriftſteller jene Bedeutung und Wirkung verlieh, die nur aus einer künſtleriſchen Naturanlage entſpringen konnte. Scheinbar machte er ſich wenig daraus, „gut zu ſchreiben", ſich akademiſch korrekt auszudrücken; er forderte in dieſem Punkte von der Nachwelt „gütige Nachſicht", obgleich er wußte, was der Geſchmack ſeines Zeitalters verlangte. Seines Gegenſtandes voll, von ſeiner feurigen Kraft fortgeriſſen, fand er nicht die Zeit, an ſeinen Denkwürdigkeiten zu feilen. An Realismus der Einzelſchilderung übertrifft Saint-Simon La Bruyère bei weitem, er hat für jeden Zug ein beſonderes Wort, er gebraucht volkstümliche und veraltete Ausdrücke, treffende Bezeichnungen aus der Sprache des Handwerks und der Gewerbe, und ohne Mäßigung und Zurückhaltung bedient ſich ſeine Darſtellung gern der Schlaglichter witziger Übertreibung. So hat der Herzog kein künſtleriſch vollendetes, aber ein von lebenswahren Schilderungen und Charakterbildern erfülltes Werk geſchaffen.

Mit liebevoller Umſtändlichkeit hat Saint-Simon das Bild Philipps von Orléans gezeichnet, jenes Mannes, „der ausdrücklich geſchaffen ſchien, um Frankreich glücklich zu machen, als er an die Regierung kam". Aber der Regent beſaß, wie ſeine deutſche Mutter ſagte, „alle Gaben, nur die nicht, ſie zu gebrauchen"; denn alle ſeine ſeltenen Eigenſchaften wurden wertlos durch ſeinen Mangel an Willenskraft, ſeine cyniſche Gleichgültigkeit und durch einen Hang zu Ausſchweifungen, in deren Schlamm er niederſank. Bei dem Beiſpiel der Zügelloſigkeit, das der Regent, der erſte Miniſter Dubois und der entartete Hof gaben, wurden Paris und Verſailles mehr als je die „Kloake der Lüſte Europas". Auf den heuchleriſchen Zwang des alten Hofes, auf Ludwigs XIV. Frömmigkeit und die ſtrenge Tugend der Maintenon folgte unter der Regentſchaft die Zeit öffentlicher Sittenloſigkeit und frecher Genußſucht. Von dieſer „glückſeligen Zeit", wie Voltaire ſie nennt, entwarf der Parlamentspräſident Charles de Montesquieu (ſ. die Abbildung, S. 501) eine lebhafte, ſatiriſch gefärbte Schilderung in ſeinen „Perſiſchen Briefen" (Lettres persanes).

Der Perſer Usbek reiſt mit ſeinem Freunde Rica nach Frankreich und berichtet über die im Abendlande gemachten Erfahrungen in ſeine Heimat. Der erſte Brief iſt vom 21. Januar 1711, der letzte vom 1. November 1720, und es iſt möglich, daß Montesquieu wirklich in den Jahren 1711—20 ſeine Mußeſtunden mit der Niederſchrift dieſer Briefe ausgefüllt hat. Um dem Ganzen mehr Reiz zu geben, ſpielt darin auch ein Haremsroman mit erotiſcher Würze; ſonſt aber bildet die Rahmenerzählung nur den Vorwand für die Zeitſatire, und die Unerfahrenheit und harmloſe Verwunderung der Morgenländer dient dazu, Dinge, die den Franzoſen vertraut und alltäglich waren, als ſeltſam, wunderlich, unvernünftig und lächerlich hinzuſtellen. Auch geſellſchaftliche und litterariſche Thorheiten trifft die Satire, aber am eingehendſten beſchäftigen ſich die Perſer mit den politiſchen Zuſtänden. Montesquieu eifert gegen den Deſpotismus, den Übermut des Adels und die ſchwindelhafte Finanzwirtſchaft. In dem elften bis fünfzehnten Briefe ſchildert er eine Art platoniſches Staatsweſen, die Republik der Troglodyten. Er lobt die Einrichtungen der Generalſtaaten und der Schweiz und weiſt auf England hin, wo man unaufhörlich aus den Flammen der Zwietracht und des Aufruhrs die Freiheit hervorgehen ſieht, wo das Volk ſogar in ſeinem Zorn weiſe iſt und — eine bisher unerhörte Sache — den Handel mit der Herrſchaft über das Meer vereint. Ebenſo hoch aber wie der Gedanke der politiſchen Freiheit wird auch die Idee der religiöſen Toleranz geſtellt. Indem der Perſer zeigt, daß ſowohl der Glaube Mohammeds wie die Religion Chriſti aus dem Judentum hervorgegangen ſeien, beweiſt er, daß das Chriſtentum ebenſoviel wert iſt wie der Mohammedanismus. Auf die einzelnen kirchlichen Einrichtungen, Gebräuche und Glaubensſatzungen kommt es gar nicht an: die erſte Aufgabe eines religiöſen Menſchen wird es ſein, der Gottheit zu gefallen, die die Religion, zu der er ſich bekennt, eingerichtet hat. Den Abſolutismus bekämpft Montesquieu mit geſchichtlichen und vernünftigen Gründen. Die Form, die das franzöſiſche Königtum in den letzten Jahrhunderten angenommen hat, erſcheint ihm als von außen eingeführt, er iſt weit entfernt von der Boſſuetſchen Lehre des göttlichen Urſprungs der abſoluten Monarchie. Über Ludwig XIV. urteilt der Perſer ſehr ſcharf. Er hat Widerſprüche im Charakter des Monarchen entdeckt, „die ſich unmöglich miteinander vereinigen laſſen“: der König hat einen ganz jungen Miniſter und eine ganz alte Geliebte, „er liebt ſeine Religion und kann doch die nicht leiden, die ihm ſagen, daß man ſie ſtreng beobachten müſſe. Er liebt Trophäen und Siege, aber er fürchtet ebenſoſehr einen guten General an der Spitze ſeiner eigenen Heere wie etwa an der Spitze einer feindlichen Armee.“ Unter den Erſcheinungen des geſellſchaftlichen Lebens fällt dem Aſiaten der große Einfluß auf, den die Frauen in Frankreich ausüben. Auch ſei es falſch, zu glauben, daß die Männer den Frauen durch ihre natürlichen Gaben überlegen ſeien. Man ſollte nur beide Geſchlechter dieſelbe Erziehung genießen laſſen, dann würde man ſehen, daß „ihre Kräfte gleich ſeien“.



Charles de Montesquieu. Nach einem Stich von Jean Baptiſte Grateloup (1735—92), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 500.

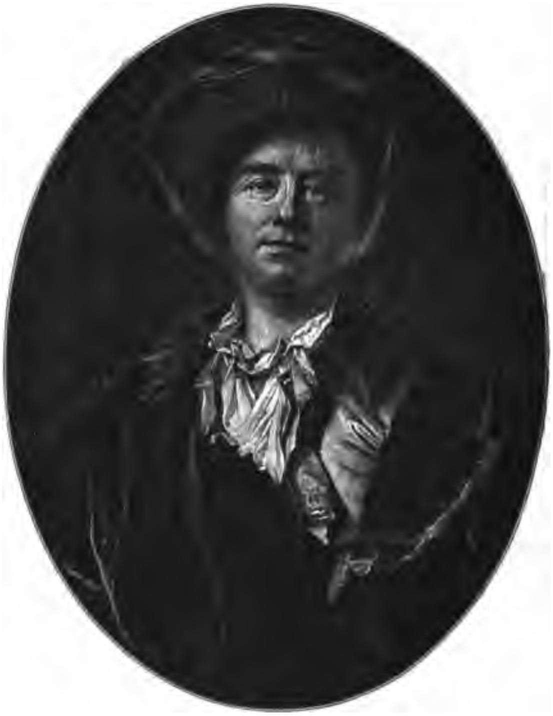
Montesquieu hat in dieſen perſiſchen Briefen, deren Fiktionen ſich aus der Vorliebe der Zeit für die orientaliſchen Märchen erklären, eine Menge von religiöſen, politiſchen und geſellſchaftlichen Fragen berührt und ſie im freien Geiſt der Humanität und Aufklärung behandelt. Er übte an den vorhandenen Zuſtänden ohne Schärfe und perſönliche Bitterkeit eine ſcheinbar ſcherzhafte, in Wirklichkeit aber ernſte Kritik, die um ſo eindrucksvoller hätte ſein müſſen, als er die jeweiligen politiſchen und ſozialen Zuſtände zugleich als ein Ergebnis geſchichtlicher Notwendigkeit betrachtete und mehr Neigung zeigte, ſie allmählich umzubilden, als das Beſtehende einfach umzuſtürzen und von Grund aus neu zu ſchaffen. Aber die Zeitgenoſſen laſen das Buch zu ihrem Vergnügen; man überſah es, daß die Würze der erotiſchen Haremsgeſchichte, wie Goethe ſagt, nur ein „Vehikel" für die ernſthaften Materien war, und empfand es kaum, wie merkwürdig tief und verſtändig die Grundſtimmung der „Perſiſchen Briefe" iſt, und wie ſehr darin der nüchterne Ton des Publiziſten und der vergleichenden Geſchichtsbetrachtung vorherrſcht.

2. Die Kritiker.

Schon während der letzten Jahrzehnte Ludwigs XIV. äußerte ſich im litterariſchen Leben Frankreichs in mannigfacher Weiſe der Geiſt der Auflehnung gegen den Zwang der Regeln und die Überlieferung in Wiſſenſchaft und Dichtung wie gegen die auf ihr göttliches Recht pochende unbedingte Autorität des Staates und der Kirche. Mit den Waffen der Ironie und des leiſe und beſcheiden geäußerten Zweifels, mit dem Ernſt wiſſenſchaftlicher und philoſophiſcher Überzeugung, mit bitterer ſittlicher Entrüſtung begann der Kampf für die Unabhängigkeit der Kritik und die freie Entſcheidung in äſthetiſchen, politiſchen und Gewiſſensfragen. Königtum und Kirche im Bunde konnten nicht einmal Janſeniſten und Hugenotten vertilgen: mit den ſogenannten „Epikureern", den Gleichgültigen, den „Libertins" und „Starkgeiſtern" wurden ſie noch weniger fertig. Unter den Älteren in der Schar der „Unabhängigen" glänzte vornehmlich der normanniſche Edelmann **Charles de Saint-Evremond** (1613—1703), einer der beliebteſten Schriftſteller ſeines Jahrhunderts, der noch die Zeit der Preziöſen mitgemacht hatte. Nach dem Sturze Fouquets, zu dem er in freundſchaftlichen Beziehungen geſtanden hatte, mußte er Frankreich verlaſſen und begab ſich 1662 nach England, wo er mit einer fünfjährigen Unterbrechung das Leben eines vornehmen und bemittelten Verbannten führte. Aber immerfort ſtand er in brieflichem Verkehr mit ſeinen Freunden und Freundinnen in Paris, auch mit der bekannten Ninon de l'Enclos. Er galt ſeinen Zeitgenoſſen als der Typus des „honnête homme" und des „galant homme", d. h. des Mannes von edler Abkunft, feiner Bildung und vollendeter Erziehung. Er ſchrieb nicht unmittelbar für den Druck, die Veröffentlichung ſeiner Abhandlungen geſchah häufig gegen ſeinen Willen, vieles erſchien unter ſeinem Namen, was ihm fremd war. Um dieſem Mißbrauch zu ſteuern, bereitete er endlich ſelbſt eine Ausgabe ſeiner Werke vor, deren Veröffentlichung 1705 Des Maizeaux übernahm.

Seit 1660 behandelt Saint-Evremond in einer großen Anzahl von Aufſätzen und Geſprächen Tagesfragen der litterariſchen Kritik, Angelegenheiten des Glaubens und der Sitte und geſchichtliche Aufgaben. In ſeinen äſthetiſchen Schriften beſchäftigt ihn vor allem die dramatiſche Dichtung: er verteidigt das Anſehen Corneilles gegen Racine („Abhandlung über die Tragödie ‚Alexander der Große'", 1668) und hebt als einen Vorzug des älteren Dichters ſeine größere Treue in der Darſtellung der antiken Charaktere und Sitten hervor. In dem Streite der Alten und Neuen nimmt er anſcheinend eine vermittelnde Stellung ein („Über die Gedichte der Alten", „Über das Wunderbare in den Gedichten der Alten"), doch vertritt er mit Nachdruck die Forderung, daß man für den Geiſt und den Geſchmack des Jahrhunderts, in dem man lebe, einer neuen Kunſt bedürfe. Mit beſonderer Vorliebe ſtellt er über die Römer und ihr Staatsweſen Betrachtungen an („Über die verſchiedenen Geiſtesrichtungen des römiſchen Volkes", 1664) und beteiligt ſich lebhaft an den Verhandlungen über Glaubensangelegenheiten. Er wirft inmitten des theologiſchen und kirchlichen Gezänks, mehr als unbeteiligter Zuſchauer denn als Mitkämpfer, die von nun an nicht mehr zur Ruhe kommende Frage auf, was denn für die öffentliche Moral wie für die Sittlichkeit des Einzelnen bei dieſen mit Verbiſſenheit, Hartnäckigkeit und Gewaltthätigkeit ausgefochtenen religiöſen Streitigkeiten herauskomme. Iſt das alles vielleicht nur ein Kampf um Macht und Einfluß, der mit der ſittlichen Aufgabe der Religion und ihrer Diener gar nichts zu ſchaffen hat, ja ſogar der Erfüllung dieſer Aufgabe hinderlich iſt?

Mit dem geiſtvollen und gebildeten Weltmanne Saint-Evremond, der ſich über die Fragen der Äſthetik, der Moral und des Glaubens nüchtern und heiter ausſpricht, hat innere Verwandtſchaft ſein Landsmann **Bernard le Bovier de Fontenelle** (1657—1757; ſ. die untenſtehende Abbildung), der Neffe Pierre Corneilles. Er wurde von den Jeſuiten erzogen und vertauſchte den Beruf des Advokaten mit dem des Schriftſtellers. Zunächſt verſuchte er ſich in Paris als tragiſcher und als Paſtoraldichter und machte dann mit ſeinen im Geſchmacke Lukians geſchriebenen „Totengeſprächen“ (Dialogues des Morts, 1683) Glück. Aber ſeinen eigentlichen Beruf erkannte er erſt, als er der Vermittler wurde zwiſchen den Gelehrten und der gebildeten Welt. Seine „Unterhaltungen über die Vielheit der Welten“ (Entretiens sur la Pluralité des Mondes, 1686) waren der erſte glückliche Verſuch, die wichtigſten Entdeckungen und Lehren von Kopernikus und Galilei ſowie die Wirbeltheorie des Descartes leicht faßlich und ſo zierlich, wie es der Geſellſchaftston verlangte, den „honnêtes gens“ mundgerecht zu machen. Da die großen Ergebniſſe der Phyſik und Aſtronomie mit der überlieferten kirchlichen Kosmologie nicht mehr in Einklang zu bringen waren, forderte eine derartige Darſtellung ſtillſchweigend zur Kritik der durch die Autorität gewährleiſteten Überlieferung heraus, und auch in der „Geſchichte der Orakel“ (L'histoire des oracles, 1687), einer für gebildete Weltleute beſtimmten Bearbeitung eines Buches des gelehrten Holländers Van Dale, geriet Fontenelle in Widerſpruch mit der kirchlichen Auffaſſung des Gegenſtandes. Denn die Kirche lehrte, daß bei den Orakeln der Alten übernatürliche Mächte, Dämonen, thätig geweſen ſeien, deren Macht erſt Chriſti Geburt gebrochen habe, Fontenelle dagegen behandelte die heidniſchen Weisſagungen und Orakel als Prieſtertrug und unglaubwürdige Überlieferung und widerlegte die Meinung, die Orakel hätten mit Chriſti Geburt aufgehört.

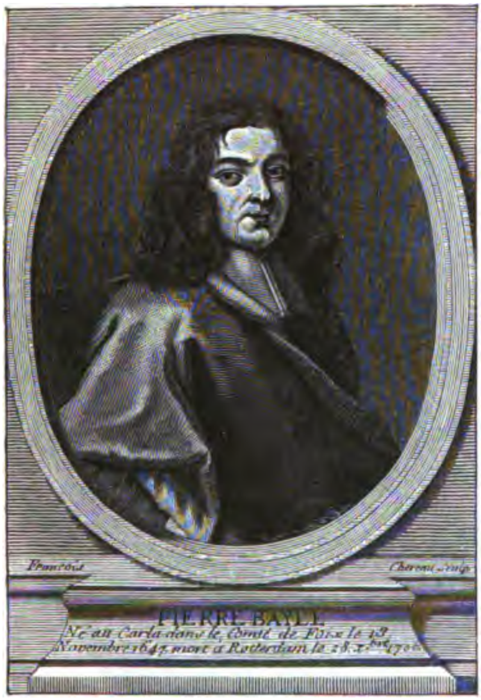


Bernard de Fontenelle. Nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud (1659—1743), im Muſeum zu Montpellier, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

„Es wäre ſehr ſchwer“, ſagt er, „über die Geſchichten und Orakel, die wir berichtet haben, Rechenſchaft zu geben, ohne auf die Dämonen zurückzukommen. Aber ſind die Erzählungen von ſolchen Orakeln auch wirklich wahr? Verſichern wir uns erſt der Thatſache, ehe wir uns wegen der Urſache beunruhigen! Im Jahre 1593 verbreitete ſich das Gerücht, daß ein ſiebenjähriges Kind in Schleſien einen Milchzahn verloren habe, und daß an ſeiner Stelle ein goldener nachgewachſen wäre. Horſtius, Profeſſor der Medizin an der Univerſität Helmſtedt, ſchrieb 1595 die Geſchichte dieſes Zahnes und behauptete, daß er zum Teil natürlich, zum Teil wunderbar ſei und von Gott dem Kinde geſchickt worden wäre, um die von den

Türken bedrängten Chriſten zu tröſten. Damit dieſer Zahn nicht ſeiner Geſchichtſchreiber entbehre, verfaßte Rullandus noch einmal ſeine Geſchichte. Zwei Jahre ſpäter beſtritt Ingolſteterus, ein anderer Gelehrter, die Anſicht, die Rullandus über den Zahn aufrechterhalten hatte, und Rullandus ſchrieb ſogleich eine ſchöne und gelehrte Erwiderung. Ein anderer großer Mann, Libavius, faßte alles zuſammen, was über den Zahn geſagt worden war, und fügte ſeine beſondere Meinung hinzu. Es fehlte allen dieſen ſchönen Arbeiten nur eines, nämlich daß der Zahn wirklich von Gold war: als ein Goldſchmied ihn unterſucht hatte, fand er, daß man den Zahn mit großer Geſchicklichkeit mit einem Goldblättchen belegt hatte. Aber man ſchrieb erſt Bücher und wandte ſich dann an den Goldarbeiter!“ (4. Kap.)

Das war in ſcherzhaft ironiſcher Form der Anfang hiſtoriſcher Kritik, die Anwendung von Grundſätzen der modernen Naturwiſſenſchaft auf die Beurteilung geſchichtlich überlieferter Thatſachen. War dieſer kritiſche Geiſt einmal in Bewegung geſetzt, ſo mußte es ſchwer ſein, ihm Halt zu gebieten, er drohte von Naturwiſſenſchaft und Profangeſchichte auch überzuſpringen auf Politik, Sittenlehre und Glaubensgeſchichte. In der Akademie, in dem Salon der **Marquiſe von Lambert**, der ſeit Beginn des 18. Jahrhunderts zu den tonangebenden gehörte, wurde Fontenelle eine einflußreiche Perſönlichkeit. Seit 1691 Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaften, ſeit 1699 ihr ſtändiger Sekretär, ſchrieb er die Geſchichte der Körperſchaft ſowie durch Klarheit und Eleganz ausgezeichnete Lobreden auf verſtorbene Akademiker. Aber er lebte zu lange, um nicht von den Späteren überholt zu werden.


François
Chereau sculp
PIERRE BAYLE
Né au Carla dans le Comté de Foix le 18
Novembre 1647, mort a Rotterdam le 28 X.bre 1706

Pierre Bayle. Nach dem Stich von François Chereau, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Viel ſchärfer und ſtürmiſcher bricht die kritiſche Richtung in den zahlreichen Schriften **Pierre Bayles** (1647—1706; ſ. die nebenſtehende Abbildung) hervor, des unermüdlichen und unterrichteten Herolds der Aufklärung. Bayle war ein Gelehrter von gründlichem Wiſſen und zugleich ein unerſchrockener Forſcher und Streiter. Seine Luſt am Kampfe und ſeine raſtloſe Wißbegierde ließen ihn nur bisweilen dem Grundſatz unbedingter Wahrheitsliebe untreu werden. In den Hader der wiſſenſchaftlichen, religiöſen und politiſchen Tagesfragen hineingezogen, hat er ſeine Kräfte und Kenntniſſe in Schriften aufgebraucht, die unmittelbar auf ſeine Zeit wirkten. Er war der Sohn eines reformierten Geiſtlichen zu Carlat (Grafſchaft Foix), wurde aber als Student in Toulouſe von den Jeſuiten für den katholiſchen Glauben gewonnen. Nach ſiebzehn Monaten reute ihn ſein Übertritt, und er mußte als rückfälliger Proteſtant ſein Vaterland verlaſſen (1670). Er ſtudierte jetzt in Genf die Schriften des Descartes und blieb dieſem Philoſophen, ſeinem Spiritualismus, der Evidenz der Grundwahrheiten und der mathematiſchen Methode zeitlebens treu. Im Jahre 1675 erhielt er einen Lehrſtuhl der Philoſophie an der proteſtantiſchen Akademie in Sedan, aber die Thätigkeit des akademiſchen Lehrers entſprach ſeinen Neigungen wenig, denn er liebte es nicht, aus der Studierſtube herauszutreten. Seine erſte größere Schrift wurde durch die Beunruhigung der Gemüter hervorgerufen, die der Komet des Jahres 1680 verurſachte. Die „Gedanken über die Kometen" (Pensées diverses, zuerſt Lettre à M. L. A. D. C. docteur de Sorbonne, 1682) ſollten beweiſen, daß dieſe Himmelskörper kein Unglück vorbedeuten und weder einen moraliſchen noch phyſiſchen Einfluß auf unſeren Erdball ausüben könnten. Bayle läßt ſich aber ſchon hier, wie ſpäter immer, vollſtändig gehen und beſchäftigt ſich nicht nur mit den Kometen, ſondern mit der Erörterung aller möglichen moraliſchen, theologiſchen, metaphyſiſchen, politiſchen und geſchichtlichen Fragen, obgleich er auch „für Weltleute und Damen" ſchreibt. Unter anderem behauptet er, daß die ſittlichen Ideen unabhängig von der Religion ſeien, und dieſer Satz gefiel den Proteſtanten noch viel weniger als den Katholiken. Bayles Amtsgenoſſe Jurieu ſchleuderte eine heftige Anklageſchrift gegen ſeinen ehemaligen Freund und zeigte ihn als Religionsfeind und Gottesleugner an.

Nach der Aufhebung der proteſtantiſchen Akademie in Sedan hatte ſich Bayle nach Holland, „der Arche der Flüchtlinge", begeben; er wurde in Rotterdam am „Gymnasium illustre" Profeſſor der Philoſophie (1681). In der „Kritik der Geſchichte des Calvinismus von Maimbourg" (Critique de l'histoire du Calvinisme de Mr. Maimbourg, 1682, Fortſetzung 1685) verſpottete Bayle ſeinen jeſuitiſchen Gegner und verteidigte die Proteſtanten gegen ihre Widerſacher: er meinte, über die Unfehlbarkeit könnten ſich die Katholiken ſelbſt nicht einigen, ihr Glaube ſei nicht mehr die Religion der erſten Chriſten, alles verändere ſich in der Welt, auch die Religionen. La Reynie, der Polizeimeiſter von Paris, ließ das Buch auf Befehl des Königs durch Henkershand verbrennen und ſeine Verbreitung „bei Todesſtrafe" verbieten. Ein wichtiges Werkzeug, um alle Gebildeten für ſeine Ideen zu gewinnen, wurden die „Nachrichten aus der Republik der Wiſſenſchaften" (Nouvelles de la République des lettres), eine kritiſche Zeitſchrift, die Bayle im Jahre 1684 gründete. Ein Vorbild für ſie war die ſeit 1665 in Frankreich erſcheinende „Gelehrtenzeitung" (Journal des Savants), die aber wie die Londoner „Philosophical Transactions" (ſeit 1665) und die Leipziger „Acta Eruditorum" (ſeit 1682) mehr einen gelehrt wiſſenſchaftlichen Charakter trug, als ihn Bayle ſeiner Zeitſchrift zu geben beabſichtigte. Theologiſche, geſchichtliche, philoſophiſche und ſchönwiſſenſchaftliche Werke wurden in den „Nachrichten" unparteiiſch und vorurteilsfrei beſprochen: dieſe Zeitſchrift war ein treues Echo alles deſſen, was zu jener Zeit um Bayle „herum geſprochen und geſchrieben wurde". In der äſthetiſchen Kritik hatte er keinen ſicheren Geſchmack, aber auf ſeinem eigentlichen Gebiet, der Geſchichte, Theologie und Philoſophie, war Bayle der geborene Vermittler zwiſchen der gelehrten und der gebildeten Welt. Vornehmlich der Beförderung geiſtiger Aufklärung diente die Beſprechung theologiſcher Werke, aber Bayles theologiſche Kritik mißfiel den Geiſtlichen der verſchiedenen chriſtlichen Bekenntniſſe. Selbſt die Verfolgten, wie die Janſeniſten Arnauld und Nicole, äußerten über Bayles Unparteilichkeit ihren Unwillen. Das Verbot der Zeitſchrift verſchaffte ihr viele Leſer, aber nach vier Jahren zog ſich Bayle von ihr zurück, und ſie wurde von La Roque, Barrin, Jacques Bernard und Jean Leclerc bis 1718 fortgeſetzt. Auch entſtanden ähnliche Unternehmungen, die „Allgemeine Bibliothek" (Bibliothèque universelle, 1685—93), die „Ausgewählte Bibliothek" (Bibliothèque choisie, 1703—13), die „Alte und neue Bibliothek" (Bibliothèque ancienne et moderne, 1714—27), alle von freiſinniger Richtung, während die Jeſuiten zu Trévoux auf dem Gebiete des Fürſten von Dombes ein Journal gründeten („Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Beaux Arts", Nachrichten zur Geſchichte der Wiſſenſchaften und Künſte, 1701—34 in Dombes, 1762—64 und 1782 in Paris), das der großen Verbreitung der ketzeriſchen Zeitſchriften entgegenarbeiten ſollte.

Bayle war unterdeſſen immer auf dem Plane, wo es galt, der politiſchen und geiſtlichen Unduldſamkeit Schlachten zu liefern. Die Proteſtantenverfolgungen in Frankreich veranlaßten ihn, zwei Schriften zu verfaſſen, „Das ganz katholiſche Frankreich, wie es ſich unter Ludwig dem Großen darſtellt, ein Brief aus London“ (Ce que c'est que la France toute catholique sous Louis le Grand, lettre écrite de Londres, 1686), und den „Philoſophiſchen Kommentar über die Worte des Evangeliums „Zwinge ſie, hereinzukommen““ (Commentaire philosophique sur les paroles de l'Evangile: Contrains les d'entrer, 1686).

Unter den Katholiken Frankreichs hatte ſich kaum eine Stimme erhoben, die den Widerruf des Gnadenediktes von Nantes mißbilligte, während zahlloſe ſchmeichelnde Lobreden des Königs Ohr betäubten, der ſeine Macht gegen ſeine eigenen Unterthanen mißbrauchte und ſelbſt den Herzog von Savoyen zwang, die Waldenſer in den Alpenthälern durch einen franzöſiſchen Feldherrn (Catinat) austilgen zu laſſen. In der Schamloſigkeit, mit der eine Schändlichkeit, ein Wortbruch als preiswürdige That hingeſtellt wurde, ſah Bayle in dem „Ganz katholiſchen Frankreich“ eher einen Triumph des Deismus als des wahren Glaubens. Die Deiſten fänden für ihre natürliche Religion eine Beſtätigung in der rohen Gewalt und Unredlichkeit, die zu einem hervorſtechenden Kennzeichen der römiſchen Kirche geworden ſei.

Die zweite große Streitſchrift Bayles iſt eine glänzende Verteidigung der Gewiſſensfreiheit. Im Lukasevangelium (14. Kapitel) ſteht die Parabel von dem Manne, der ein Mahl ausrichtete und lauter Abſagen erhielt. Er ſprach nun zu ſeinem Knechte: „Gehe aus auf die Landſtraßen und an die Zäune und nötige ſie, hereinzukommen, auf daß mein Haus voll werde.“ Schon Auguſtinus hatte einſt mit dieſen Worten ſeine Zwangsmaßregeln gegen die Donatiſten gerechtfertigt, und Harlay, der Erzbiſchof von Paris, hatte eine Schrift verfaßt, die den Titel führte: „Übereinſtimmung des Verfahrens der franzöſiſchen Kirche, um die Proteſtanten zurückzubringen, mit dem der afrikaniſchen Kirche, um die Donatiſten in die katholiſche Kirche zurückzuführen.“ Gegen dieſen Unfug der Schriftauslegung richtete ſich Bayles Kommentar. Er ſtellt das Grundgeſetz auf, daß nur die allgemein gültigen Geſetze des Denkens bei der Erklärung der Schrift maßgebend ſeien. Der Glaube ſei eine geiſtige Thätigkeit, es widerſpreche der Natur der Sache, dem allgemeinen Prinzipe der Vernunft, Gewalt anzuwenden, um jemand Religion einzuflößen. Auch ſei der Zwang dem milden Geiſte des Evangeliums zuwider. Im zweiten Teile widerlegt Bayle die Gründe der Anhänger des Zwanges. Sage man, der Zwang, die kleinen Mittel, dienten dazu, die Menſchen aufzurütteln und zur wahren Erkenntnis zu bringen, ſo irre man ſich. Denn Leidenſchaft ſei der Erkenntnis der Wahrheit ſchädlich. Jede Religion, die die öffentliche Ordnung nicht gefährdet, hat gleiches Recht auf Duldung. Und zwar fordert Bayle volle Toleranz.

Bayle hat zuerſt, als viele ſchwiegen, deren Pflicht es war, zu reden, ſeinen von dem Abſolutismus verblendeten Landsleuten die Stimme der Vernunft vernehmlich gemacht. Hatte doch ſelbſt Saint-Evremond das Recht des Landesherrn nicht bezweifelt, ſeinen andersgläubigen Unterthanen ihren Gottesdienſt zu verbieten und ihre „Tempel“ zu ſchließen, wenn er ihnen nur die Freiheit ließe, Gott in ihrem Herzen nach ihrer Weiſe anzubeten. Wegen ſeiner Gleichgültigkeit in Glaubensſachen wurde Bayle ſelbſt von ſeinen Glaubensgenoſſen angegriffen. Jurieu behauptete, Bayle ſei der Verfaſſer des „Rates an die Flüchtlinge betreffs ihrer demnächſtigen Rückkehr nach Frankreich“ (Avis aux refugiés sur leur prochain retour en France, 1690), einer ironiſchen Widerlegung der Hoffnungen, die ſich die Proteſtanten machten, durch den Krieg wieder in ihr Vaterland zurückkehren zu können. Bayle hat wiederholt feierlich dieſe Schrift abgeleugnet, in der Ironie und bitterer Ernſt ſo miteinander vermiſcht ſind, daß es nicht ohne weiteres klar war, ob die Proteſtanten verhöhnt oder aufgeſtachelt werden ſollten. Bayle glaubte die Anſchuldigungen Jurieus in der „Cabale chimérique“ (Das eingebildete Komplott, 1691) genügend widerlegt zu haben, aber ſeinem Gegner gelang es doch, Bayles Amtsenthebung in Rotterdam durchzuſetzen. Nunmehr frei von allen ihm läſtigen Pflichten, unternahm Bayle die Ausführung eines ſchon 1693 entworfenen Planes: ein hiſtoriſches Wörterbuch zu ſchreiben. das die Fehler und Irrtümer der ſchon vorhandenen Wörterbücher beſeitigen ſollte.

Sein „Hiſtoriſches und kritiſches Wörterbuch“ (Dictionnaire historique et critique, 1. Band 1695, 2. Band 1697) erhielt aber ſchon in der zweiten Auflage (1702) einen bedeutend erweiterten Umfang und ſelbſtändigen Charakter. Die Wiſſensfülle, die Bayle in dem Werke niederlegte, iſt unbeſchreiblich groß. Es beſteht aus alphabetiſch geordneten Aufſätzen, die, kurz, knapp und gemeinverſtändlich geſchrieben, erſt durch Anmerkungen und Ausführungen zu einzelnen Punkten des Textes ihre eigentliche Bedeutung erhalten.

Dieſes von einem Manne geſchriebene Werk, das ſich über alle Gebiete des geiſtigen Lebens verbreitet, politiſche und kirchliche, ſittliche, erzieheriſche, künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Fragen erörtert, enthält natürlich manche unüberlegte und unrichtige Behauptung, aber noch für die folgenden Geſchlechter hat es ſeine Anziehungskraft bewahrt als Fundgrube des Wiſſens und geſchichtlicher wie philoſophiſcher Kritik. Den Erfolg des Werkes haben nicht wenig die zahlreichen intereſſanten, zum Teil anekdotenhaften und pikanten Einzelheiten befördert, die darin zu finden waren, aber die Hauptwirkung ging doch von der kritiſchen Behandlung der einzelnen Gegenſtände aus. Die eigentlichen Tummelplätze für Bayles kritiſchen Scharfſinn oder, wenn man will, für ſeine Skeptik waren die Gebiete der Theologie, der Kirchengeſchichte und der Sittenlehre. Während Malebranche Theologie und Philoſophie in Einklang bringen wollte, ſuchte Descartes' anderer Schüler, wo der eine Übereinſtimmung fand, Widerſprüche auf. Die rationaliſtiſchen Theologen hatten den Gegenſatz zwiſchen Vernunft und Glauben, zwiſchen dem natürlichen und dem geoffenbarten Lichte geleugnet. Bayle verficht gegen ſie das credo quia absurdum est (ich glaube an die Heilsthatſachen, weil ſie für die Vernunft verſchloſſen ſind); er meint, daß die Lehren vom Sündenfall, vom Urſprung des Übels und vom Weſen Gottes ſich nicht auf dem Wege des vernünftigen Denkens in Übereinſtimmung bringen laſſen. Alle Menſchen ſind durch den Sündenfall verderbt, ein Teil wird erlöſt, ein Teil verdammt: das vermag die natürliche Vernunft nicht mit der Gerechtigkeit Gottes zu vereinigen. Der Offenbarung muß alſo eine höhere (potenzierte) Vernunft zu Grunde liegen. Bayle wiederholt auch immer den Satz, daß die Moral nicht von der geoffenbarten Religion, ſondern von dem natürlichen Lichte der Vernunft abhänge. Die Rechtgläubigkeit verliert damit an praktiſchem Wert, und die Toleranz wird eine ſelbſtverſtändliche Forderung. Bayle gibt vor, nur Widerſprüche aufdecken zu wollen, aber wenn er ſich auch nicht für oder gegen entſcheidet, es iſt doch genug, daß er nicht bloß die Folgerungen zweifelhaft macht, die man aus den Thatſachen ziehen kann, ſondern daß er auch den Glauben an die Thatſachen ſelbſt erſchüttert.

Wegen der zahlreichen anſtößigen Stellen in ſeinem Wörterbuch rechtfertigt er ſich ſchon im voraus in der Vorrede zur erſten Auflage mit den Worten, „daß ein dickes Buch, das von griechiſchen und lateiniſchen Anführungen voll und mit wenig unterhaltenden Erörterungen belaſtet ſei“, im Intereſſe des Abſatzes doch gewiß auch pikante Abſchnitte aus „etwas freieren Schriftſtellern“ bringen dürfe. Da man aber in Rotterdam und in Paris zu demſelben Entſchluſſe gelangte, das kritiſche Wörterbuch wegen ſeiner heidniſchen, ſkeptiſchen und kirchenfeindlichen Richtung zu verbieten, waren Proteſtanten und Katholiken darin einig, den Verfaſſer des Mißbrauchs der Kritik zum Schaden des Chriſtentums zu zeihen. Einflußreiche Freunde bemühten ſich dagegen, Bayle zur Überſiedelung nach England und zur Annahme eines Jahrgehaltes zu bewegen; Lord Albemarle bot ihm eine völlig unabhängige und geſicherte Exiſtenz im Haag an. Aber er zog es vor, auf ſich ſelbſt geſtellt zu bleiben. Er veröffentlichte noch fünf Bände „Antworten auf die Fragen eines Provinzbewohners“ (Réponses aux questions d'un provincial, 1704) und war bis zu ſeinem letzten Lebenstage in wiſſenſchaftliche Kämpfe verwickelt. Bayle, der alle ſchwierigen Fragen der geſchichtlichen Überlieferung, der Philoſophie und des Glaubens wie der „Wolkenſammler Zeus“ mit den Zweifeln der menſchlichen Urteilskraft umgab, der ein Herold der Duldſamkeit, ein Verkünder des Gedankens war, daß die Sittlichkeit in der vernünftigen Überzeugung und nicht im Glaubensbekenntniſſe wurzele, gilt als der Vorkämpfer und Bundesgenoſſe der Philoſophen der Aufklärung. Aber dieſe eigneten ſich nicht ſeinen Spiritualismus an, nicht ſeine beſcheidene Zurückhaltung, ſeinen geringen Eifer, Anhänger zu gewinnen, ſein Zugeſtändnis, „daß es niemand gebe, der, wenn er ſich ſeiner Vernunft bediene, der Unterſtützung Gottes nicht bedürfe“, endlich ſeine Abneigung, Parteizwecken zuliebe Dinge zu behaupten, für die er mit ſeinem Gewiſſen nicht einſtehen konnte. Das treibende Moment in Bayles litterariſcher Arbeit war ſein wiſſenſchaftlicher Geiſt. Nicht Werke gelehrter Forſchung machen ſeine Größe aus, nicht die Kunſt der Darſtellung, denn ſeine Sprache war ungepflegt, ſein Ausdruck bequem und nachläſſig, ohne Grazie und Feinheit, nicht ſeine Verdienſte um die Verbreitung wiſſenſchaftlicher Bildung: ſeine Größe war vielmehr ſein kritiſches Prinzip, und dies nicht in ſeiner Anwendung auf beſtimmte philoſophiſche Lehren oder theologiſche Dogmen, ſondern in ſeiner allgemeinen Bedeutung als der Grundſatz, auf dem allein wahre Wiſſenſchaft beruht: der Grundſatz freier Prüfung und Unterſuchung der Thatſachen und Meinungen nach den Geſetzen der menſchlichen Vernunft, die nicht gebunden iſt an beſtimmte Vorausſetzungen und Überlieferungen.

3. Die erzählende Dichtung.

Mit der Entwickelung des geſellſchaftlichen Lebens ſcheint ſich auch das Bedürfnis nach Unterhaltungswerken, in denen ſich die gebildete Geſellſchaft widerſpiegelt, zu ſteigern: die Zahl der Romane nimmt zu. Adlige Frauen, die Gräfin von Aulnoy (Marie Cathérine Jumelle de Berneville, 1650—1705), Fräulein de La Force (1650—1724), die Gräfin Murat (Henriette Julie de Caſtelnau, 1670—1716), laſſen in ihren Abenteuer- und Herzensgeſchichten, deren Helden meiſt Perſönlichkeiten aus der neueren Geſchichte (Graf Warwick, Guſtav Waſa, Graf Dunois) ſind, oder in romanhaften „Denkwürdigkeiten“ (Mémoires) den Einfluß der Gräfin La Fayette erkennen. Weibliche Federn halfen aber auch dazu, einer Art erzählender Dichtung Eingang zu verſchaffen, deren luftige Phantaſtik ſich wenig um die vernünftige Wirklichkeit kümmerte, die der klaſſiſche Realismus forderte. Das **Märchen**, das mit harmloſer Laune Unnatürliches als natürlich, Außerordentliches als ſelbſtverſtändlich, Ungereimtes als vernünftig darbietet, erſcheint ſeit Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts in der Litteratur vorzüglich als Feenmärchen (contes de fées). Viviane, Morgane, Urganda hatten ſeit hundert Jahren den alten Halbgöttern, Nymphen und Najaden den Platz räumen müſſen. Während die älteren Romane, „Amadis“, „Aſträa“, „Alcidiane“, noch Feen eingeführt hatten, waren jetzt von Apoll (Callières, „Poetiſche Geſchichte des jüngſt erklärten Krieges“, 1688) alle Hexenmeiſter, Zauberer, Beſchwörer, Feen und andere ausſchweifende Vorſtellungen der Ritterromane aus der epiſchen Dichtung verbannt worden.

Das Märchen iſt mit der Tierfabel nahe verwandt. Es muß wie dieſe ſeine Berechtigung dadurch beweiſen, daß es eine moraliſche Nutzanwendung in ſich trägt und für die Zwecke der Erziehung brauchbar iſt. **Fénelon** hat als Lehrer des Herzogs von Burgund außer Fabeln auch Märchen (erſt 1718 gedruckt) geſchrieben, aber eigentlich in die Litteratur eingeführt hat das Märchen Boileaus Widerſacher **Charles Perrault** (1628—1703). Nachdem er 1691 die „Griselde“, 1694 die „Eſelshaut“ (Peau d'âne) und die „Drei lächerlichen Wünſche“ (Les trois souhaits ridicules, in Verſen) veröffentlicht hatte, erſchien 1697 unter dem Namen ſeines Sohnes Pierre Perrault d'Armancour eine kleine Sammlung von Geſchichten (Histoires ou Contes du temps passé) mit dem Nebentitel: „Geſchichten meiner Mutter Gans" (Contes de ma mère l'Oie).

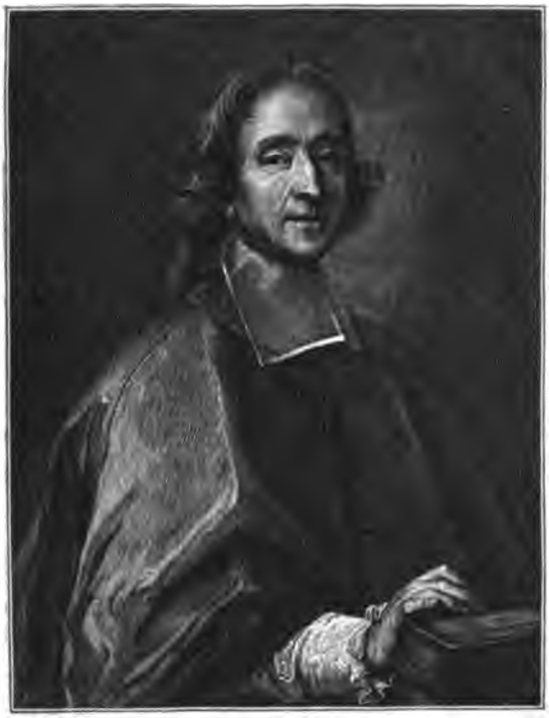
Hierin ſind enthalten die Kindermärchen Rotkäppchen (Chaperon Rouge), Blaubart, Dornröschen (Belle au bois dormant), der geſtiefelte Kater, Aſchenbrödel (Cendrillon) und Däumling (Petit Poucet), alle einfach und natürlich, aber doch nicht ganz ohne altkluge Ironie erzählt. Nach dem Beiſpiel der Tierfabel iſt jedes Märchen mit einer Moral in Verſen verſehen.

Perrault hatte zunächſt nur an kindliche Leſer gedacht, aber es ſchien, als ob man nur auf den Augenblick gewartet hätte, um die Schleuſen der Phantaſie aufzuziehen. Gleichzeitig erſchienen „Ammenmärchen" (Contes de Nourrice) von Fräulein L'Héritier (1696), „Feenmärchen" (Contes de Fées) von der Gräfin Aulnoy (1697), zwei Bändchen „Neue Feenmärchen" (Nouveaux contes de fées, 1698) von der Gräfin Murat und die „Geſchichten der Geſchichten" (Contes des Contes) von Fräulein de la Force. Mit einem Schlage wird das einfache volkstümliche Märchen zum „litterariſchen", zum Kunſtmärchen, eine kühne und erfindungsreiche Einbildungskraft ſchreckt vor keiner Sonderbarkeit und Ungereimtheit zurück, gefällt ſich in künſtlichen Verwickelungen, die dem alten Hausmärchen fremd ſind, und erfreut ſich auch an Ironie und Perſiflage. Das Märchen machte Glück bei Hofe und in Paris, und ernſte Tadler beſchwerten ſich über dieſen „Plunder von Märchen, die uns ſchon ſeit ein paar Jahren halb tot machen" (De Villiers, Entretiens, 1699). Neue Nahrung erhielt die Mode durch Antoine Gallands (1646—1715) Überſetzung der morgenländiſchen Märchenſammlung „Tauſendundeine Nacht" (1701—1708). Von ihr beeinflußt, entſtanden die anmutigen und phantaſtiſchen, mit Selbſtironie gewürzten Versgeſchichten von Antoine Hamilton (1646—1720): „Der Widder" (Le Bélier), „Dornenblüte" (Fleur d'Espine) und „Zéneide".

Gerade aber, als manche über dieſe „Raſerei der Feengeſchichten" ihren Kopf ſchüttelten, erſchien das Werk, deſſen Erfolg die leichten Erzeugniſſe der Einbildungskraft in Schatten ſtellte, „Télémaque", der Erziehungsroman François de Fénelons (1651—1715; ſ. die Abbildung, S. 510). Knüpfte dieſe Erzählung an eine antike Dichtung an, die ſelber märchenhafte Züge enthielt, ſo war doch hier die hilfeſpendende und verwandlungsfähige Fee eine antike Göttin: Athene nahm Mentors Geſtalt an, um Telemach auf der Suche nach ſeinem Vater ſchützend zu geleiten. Fénelon, der ſich als Erzieher ſchon praktiſch bewährt und ſeine theoretiſchen pädagogiſchen Anſichten in der für die Herzogin von Beauvilliers verfaßten „Abhandlung über Mädchenerziehung" (Traité de l'Education des filles, 1689) niedergelegt hatte, war 1689 zum Präzeptor des Herzogs von Burgund ernannt worden. Er griff für ſeinen Schüler wie Boſſuet zur Feder, aber im Gegenſatze zu dieſem beabſichtigte er durch ſolche Gelegenheitsſchriften mehr die ſittliche als die wiſſenſchaftliche Ausbildung ſeines Zöglings zu fördern.

Daß ein Roman moraliſche Ziele verfolgen konnte, war im Grunde nach dem Vorgang des Biſchofs Camus (vgl. S. 372) nichts Neues. Im „Telemach" handelte es ſich aber um einen ganz beſonderen Lehrzweck: das Buch iſt ein Erziehungsroman, der einem Prinzen die wichtigſten Grundſätze der Regentenweisheit in poetiſcher Anſchaulichkeit einprägen ſoll. Die Auffaſſung des „Telemach" als eines politiſchen Erziehungsromanes iſt feſtzuhalten gegen die Meinung vieler Zeitgenoſſen, die darin ein politiſch-ſatiriſches Zeitbild zu erblicken geneigt waren. Wunderbar iſt es nicht, daß die damaligen Leſer Fénelon eine ſatiriſche Abſicht unterſchoben, denn während der Verfaſſer die Grundſätze der von ihm empfohlenen Regierungskunſt wirkſam zeigt, kann das abſchreckende Gegenbild von Zuſtänden nicht fehlen, die die Folgen einer fehlerhaften

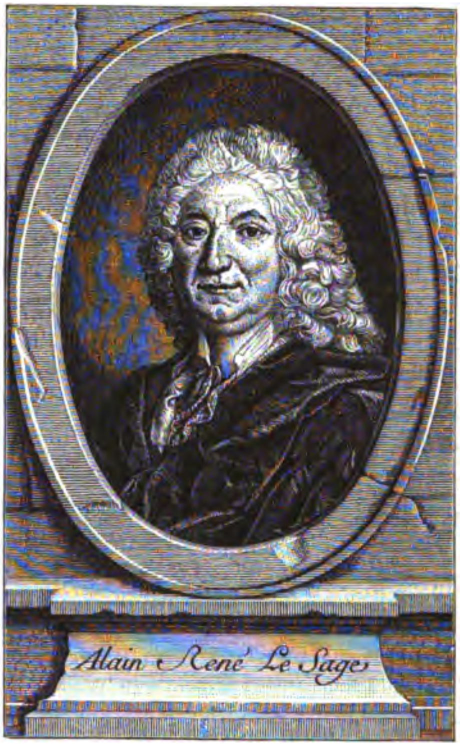
Regierungsweiſe ſind. Die Untugenden eines Fürſten, Herrſchſucht, Eroberungsluſt, Habgier, Verſchwendung und Üppigkeit, in ihren Wirkungen zu ſchildern, war ja ohnehin die Aufgabe des Lehrromans. Aber es lag nahe, Anſpielungen auf die eigene Zeit herauszufinden, und die allgemeine Mißſtimmung betrachtete das Buch als eine Verurteilung des herrſchenden Syſtems. Daher der beiſpielloſe Erfolg, als der „Telemach“ wider Willen des Verfaſſers herauskam. Das Privileg war dem Verleger Barbin erteilt worden (6. April 1699); aber als man hörte, daß der Erzbiſchof von Cambrai der Verfaſſer des Buches ſei, wurde der Druck verboten und der vollendete erſte Teil des Werkes beſchlagnahmt, weil es eine Kritik der perſönlichen Handlungen des Königs enthalte. Der „Telemach“ erſchien darauf heimlich (Suite du quatrième livre de l'Odyssee d'Homère ou les Aventures de Telemaque fils d'Ulysse, Paris 1699, fünf Teile) und wurde in kürzeſter Zeit wohl mehr als zwanzigmal nachgedruckt. Fénelon bekannte ſich nie öffentlich als Verfaſſer. Die erſte rechtmäßige und anerkannte Ausgabe erſchien erſt nach Fénelons und Ludwigs XIV. Tode (Les Aventures de Telemaque, 1717).



François de Fénelon. Nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud (1659—1743), im Beſitze des Grafen Soſthènes de Verbonnet, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 509.

Kein Werk des klaſſiſchen Zeitalters ſteht dem Altertum in Geiſt und Inhalt ſo nahe wie dieſes. In Epiſoden und Beſchreibungen bemerkt man die unmittelbare Nachahmung der Alten, vor allem Homers und Virgils. Telemach wird auf ſeiner Suche nach Odyſſeus manchen Prüfungen ausgeſetzt; der Sturm treibt ihn an die ägyptiſche Küſte, er gerät in Gefangenſchaft, wird befreit, kommt nach Tyrus, Cypern und Kreta, bewährt ſeinen Charakter und lernt verſchiedene Staaten, ihre Einrichtungen, Fürſten und Regierungsgrundſätze kennen. In Salent in Heſperien, wo Idomeneus herrſcht, ein vor Jahren aus Kreta vertriebener Herrſcher, bleibt Telemach am längſten, und der einſt gewaltthätige und eroberungsſüchtige Idomeneus, durch Erfahrung und Unglück gewitzigt, iſt den Regierungsgrundſätzen Mentors zugänglich. Die Liebe durfte dem Roman nicht fern bleiben, weil es auch eine Aufgabe des Erziehers war, ſeinen Prinzen vor ihren Gefahren zu warnen. Telemach verliert unter den üppigen Venusverehrern von Cypern beinahe die Herrſchaft über ſich, lernt in Kalypſo die ſtürmiſche, ſinnliche Liebe kennen und darf der Neigung zur zärtlichen Eucharis aus Standesrückſichten nicht nachgeben: Antiope, die tugendhafte Tochter des Idomeneus, iſt endlich „der Gegenſtand, der ſeiner Liebe würdig iſt“. So iſt die Hoffnung vorhanden, daß Telemach ein gut vorbereiteter, tugendhafter, ſeine Leidenſchaften zügelnder und echt chriſtlicher Beherrſcher von Ithaka werden wird.

Das Buch iſt das Werk eines frommen katholiſchen Prieſters, ein chriſtlicher Roman. Die Vorſtellungen der heidniſchen Fabelwelt dienen nur als Erzeugniſſe ſchmückender Einbildungskraft, zu poetiſchen Nachahmungen und Schilderungen. Der chriſtliche Gedanke in den Verhältniſſen und Geſtalten der alten Heldenwelt bringt einen falſchen Ton in die Darſtellung und ſchädigt die künſtleriſche Einheit des Werkes, aber es bleibt genug poetiſch verklärte Wirklichkeit übrig, die ihr Leben aus feinem Verſtändnis und inniger Liebe für das Altertum ſchöpft. Der „Telemach" ſoll ein epiſches Gedicht in Proſa ſein, und die poetiſche Proſa Fénelons hat Nachfolge gefunden bei Montesquieu, Rouſſeau, Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand. In der politiſchen Unterweiſung, die des Buches Kern bildet, war dem Verfaſſer ſelbſtverſtändlich die Wirklichkeit gegenwärtig. Fénelon hatte keineswegs die Abſicht gehabt, einen „Schlüſſelroman" (roman à clef) zu ſchreiben, mit Idomeneus Ludwig XIV., mit dem hochfahrenden Miniſter Proteſilaos Louvois, mit Aſtarte Frau von Montespan zu kennzeichnen. Aber er hat „alles ſagen wollen, ohne irgend eine Perſon mit Konſequenz abzumalen". Wer „alles ſagen will", muß auch tadeln und warnen. Mag die Ablehnung ſatiriſcher Abſichtlichkeit glaubwürdig ſein, der Geiſt, nicht der Auflehnung, aber des Widerſpruchs, iſt vorhanden. Die „Politik" Fénelons iſt die eines Prieſters, der einer Religion des Friedens und der Autorität dient. Er taſtet das unumſchränkte Königtum als göttliche Einrichtung nicht an, aber ſein politiſcher Freiſinn geht ſo weit, es an die unbedingte Befolgung ſeiner Geſetze zu binden. Fénelon iſt ein Gegner des Krieges, er glaubt, daß ein Staat durch Friedfertigkeit, Mäßigung und Ehrlichkeit das Vertrauen ſeiner Nachbarn gewinnen kann. Das zweite, was er tadelt, iſt der große Aufwand eines Fürſten. Für den Handel und Verkehr verlangt er volle Freiheit, aber er denkt durch Verordnungen jedem überflüſſigen Luxus ſteuern zu können. Er iſt überzeugt, daß ein tugendhafter und pflichtgetreuer Herrſcher im ſtande iſt, die ganze bürgerliche und politiſche Ordnung nach ſeinem Willen einzurichten und zum guten zu lenken. Jedenfalls ſpricht mehr ein menſchenfreundlicher Geiſt aus Fénelons politiſchen Lehren als die kühle Überlegung eines umſichtigen und klugen, mit den Wirklichkeiten rechnenden Staatsmannes.



Alain René Le Sage. Nach einem Stich von C. P. R. (?, Gemälde von Guélard), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Unter den Verſuchen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im komiſchen Roman gemacht wurden, war der „Bürgerliche Roman" (Roman bourgeois, 1666) von Antoine Furetière (1620—85) die letzte erwähnenswerte Schöpfung, in der Sitten und Sprache der Pariſer bürgerlichen Welt treu, aber nicht ohne ſatiriſche Übertreibung geſchildert wurden. Die litterargeſchichtliche Wirkung dieſes Werkes war bedeutungslos. Es bedurfte des Zurückgreifens auf die klaſſiſchen Vorbilder des komiſchen Romans der Spanier, ehe Frankreich auf dieſem Gebiete ein Kunſtwerk von dauerndem Werte erhielt. Der Schöpfer des modernen Sittenromans in Frankreich, Alain René Le Sage (1668—1747; ſ. die obenſtehende Abbildung), hatte als Advokat in Paris keinen Erfolg; er verſuchte daher ſein Glück mit Überſetzungen aus dem Spaniſchen und mit dem ſatiriſchen Sittenbild „Der hinkende Teufel“ (Le Diable boiteux, 1707).

Das Buch war eine Bearbeitung des phantaſtiſchen „Diablo cojuelo“ von Don Luis Velez de Guevara im franzöſiſchen Geſchmack, alſo im Sinne der Klarheit, Einfachheit und Mäßigung, und mit einer Nutzanwendung auf die Zuſtände der Pariſer Geſellſchaft. Auch hier gab es wieder, wie bei den „Charakteren“ und beim „Telemach“, Anſpielungen auf beſtimmte Ereigniſſe und Perſonen, und dies trug nicht wenig zu dem ſchnellen Erfolge des Buches bei. Le Sage behält den ſpaniſchen Schauplatz bei. Asmodi, eine Art Teufel niederen Grades, führt einen jungen Edelmann, Don Cleofas, auf einen Turm, hebt die Dächer der Häuſer von Madrid auf und läßt ſeinen Schützling einen tiefen Blick in die häuslichen Verhältniſſe der Einwohner thun. Auf dieſe Weiſe offenbart ſich in ſatiriſcher Beleuchtung das Leben und Treiben der Zeitgenoſſen in den verſchiedenen Ständen: ein buntes, abwechſelungsreiches Bild von Liebesabenteuern, ſittlichen Verirrungen, Narrheiten und Bizarrerien, das ja im Grunde ſpaniſcher Herkunft war, aber doch genug heimiſche Züge in ſich aufgenommen hatte und noch in ſich aufnahm, als Le Sage es in einer vermehrten Auflage von 16 Kapiteln auf 21 brachte.

Wenn aber Le Sage dem Werke auch nationale Form und einigen heimiſchen Gehalt verlieh, ſo war es doch keine ſo originale Schöpfung wie ſein Roman „Gil Blas von Santillana“ (Gil Blas de Santillane), von dem die beiden erſten Teile 1715, der dritte Teil 1724 und der vierte 1735 zuerſt gedruckt wurden. Die zahlreichen Entlehnungen aus ſpaniſchen Schriftſtellern, wie Juan de Luna, Quevedo, Cervantes, Eſpinel, und die Benutzung eines 1660 in Amſterdam gedruckten Berichtes über die Ereigniſſe, die den Fall des Grafen Olivarez herbeigeführt hatten (Relation de ce qui s'est passé en Espagne à la disgrâce du comte d'Olivarez), beweiſen überzeugend, daß Le Sage das „Manuſkript eines ſpaniſchen Gil Blas“ nicht vorgelegen, ſondern daß er ſich den Stoff für die Lebensgeſchichte ſeines Helden, wo er ihn fand, genommen und zu einem Ganzen verarbeitet hat. Hieraus ergibt ſich auch, daß bei dem franzöſiſchen Dichter die Quelle der eigenen Erfindung nicht ſehr reichlich ſtrömte.

Gil Blas iſt ein Glücksjäger zur Zeit des Herzogs von Lerma unter Philipp III. und des Grafen von Olivarez unter Philipp IV., der, mit Mutterwitz, guten geiſtigen Anlagen und einigen Schulkenntniſſen ausgeſtattet, in die Welt hinauswandert. Er fällt Räubern in die Hände, wird wieder frei und gelangt, nachdem er ſich meiſt in dienender Stellung in den verſchiedenſten Häuſern, bei Gaunern, Ärzten, Geiſtlichen und Schauſpielern verſucht hat, an den Hof, um hier zuletzt der Vertraute und Gelegenheitsmacher eines allmächtigen Miniſters zu werden. Wer ſich wie er auf der Landſtraße herumgetrieben hat, wo einem ja immer die wunderbarſten Abenteuer begegnen, wer in wechſelnden Konditionen manche Hintertreppe erſtiegen hat, erwirbt ſich ein Verdienſt um die Mit- und Nachwelt, wenn er, auf der Höhe ſeines Glückes angelangt, aus treuer Erinnerung die bunten Wechſelfälle ſeines Lebens mit der guten Laune eines Mannes niederſchreibt, der per tot discrimina rerum in den ſicheren Hafen eingefahren iſt. Der Roman endete zuerſt mit dem neunten Buche: Gil Blas gedenkt nach dem Sturze Lermas auf ſeinem Gute Lirias in der Stille ſein Leben zu beſchließen. Doch ſein Stern führt ihn wieder an den Hof, er wird der Günſtling des Grafen Olivarez und iſt vom Glücke ſo begünſtigt, daß er in noch glänzenderen Verhältniſſen als vorher nach Lirias zurückkehrt.

Die Kompoſition des Romans iſt kunſtlos. Seine Abrundung und Einheit erhält er allein durch das Ich, das ſeine eigenen Erlebniſſe und Begebenheiten vorträgt. Anfang und Ende bilden Jugend und Alter; dazwiſchen iſt viel Platz für mannigfache Epiſoden, romantiſche Novellen (die „Heirat aus Rache“, IV, 8) oder für die Abenteuer eines Landſtreichers (Don Rafael im fünften Buche). Stammt der Roman in Plan, Anlage und Ton, zum großen Teil auch in Ausführung und Einzelerfindung aus dem ſpaniſchen Schelmenroman, ſo hat Le Sage doch glücklicherweiſe das Gegengift moraliſcher Betrachtungen ſeiner Vorbilder nicht verabreicht, ſondern er überläßt es dem Genießenden ſelbſt, aus dem bunten Abenteuergewebe die Lehre zu ziehen. Daß der Erzählung idealer Schwung und ſittliche Erhebung fehlt, iſt äſthetiſch entſchieden ein

Gewinn. Was kann man von einem Burſchen wie Gil Blas, wenn er ſich nicht zieren will, anders erwarten als eine höfiſche Bedientenmoral? Im allgemeinen wird unſer ſittliches Urteil zurückgehalten durch die Teilnahme, mit der wir den Fortſchritten eines Menſchen folgen, den Glück und Geſchicklichkeit in der Rennbahn des Lebens vorwärts bringen: das allmähliche Emporkommen von Stufe zu Stufe hat einen eigenen Reiz bei dieſem Robinſon des Weltlebens, der ein Zeitgenoſſe des anderen Robinſon (1719) war. Bei „Gil Blas“ iſt der Stoff die Hauptſache: das Geſchehen ſelbſt, der bunte Wechſel äußerlich uns nahetretender Geſtalten und Thatſachen, die manchmal abenteuerlich ſind, aber am Boden der Wirklichkeit haften, die in eine beſtimmte Zeit fallen und an beſtimmte Örtlichkeiten gebunden ſind: es iſt der Abenteuerroman im Rahmen der Wirklichkeit. Daß die ganze Geſchichte nicht tiefer auf das Gemüt wirkt, mag man dem Mangel ethiſchen Gehalts und pſychologiſcher Entwickelung oder der allzu großen Fülle der Geſtalten und Ereigniſſe oder der Kunſtloſigkeit der Kompoſition zur Laſt legen, jedenfalls iſt „Gil Blas“ eines der unterhaltendſten Bücher, die je geſchrieben wurden. Der franzöſiſche Gehalt in ſittengeſchichtlicher Beziehung iſt im ganzen geringer, als vielfach angenommen wird. Le Sage vergißt mitunter den ſpaniſchen Schauplatz, um ſeinen perſönlichen Gefühlen über die Pariſer Komödianten Luft zu machen; er verſpottet die Ärzte und denkt dabei an beſtimmte Pariſer Doktoren, ſeine Satire zielt auch auf litterariſche Größen ſeiner Zeit und auf den Hof. Aber im ganzen heben ſich die Schilderungen von ſpaniſchem Grunde ab. Obgleich der Picaro ein ſpaniſcher Charakter war und das Günſtlingsweſen am Hofe Philipps III. und Philipps IV. in üppiger Blüte ſtand, ſo wußte man doch, daß auch in Frankreich die Domeſtikenlaufbahn zu den höchſten Ehren führte. Vor allem beſteht der nationalfranzöſiſche Charakter des Werkes in der Darſtellung. Le Sage ſchreibt die klare, einfache, gewählte Sprache des „großen Jahrhunderts“. Gauner- und Bedientenſtreiche, Liebſchaften von Kammerzofen und Theaterprinzeſſinnen nehmen einen großen Raum im Buche ein, trotzdem bleiben Sprache und Darſtellung immer anſtändig, und bedenkliche Vorgänge werden ſo zurückhaltend geſchildert, daß ein harmloſes Gemüt für ganz unverfänglich halten könnte, was den Blick in einen Abgrund von Liederlichkeit und Ehrloſigkeit eröffnet. Die Erzählung hat etwas Dramatiſches: Monologe, Geſpräche oder Handlung, wenig Beſchreibung, keine Naturſchilderung, wenig Lokalfarbe; daher hat man ſagen können, es werden franzöſiſche Sitten unter ſpaniſchen Namen und Verhältniſſen, oder umgekehrt geſchildert, denn Le Sage hat im Sinne des Klaſſizismus vornehmlich Intereſſe für das vernunftbegabte Weſen.

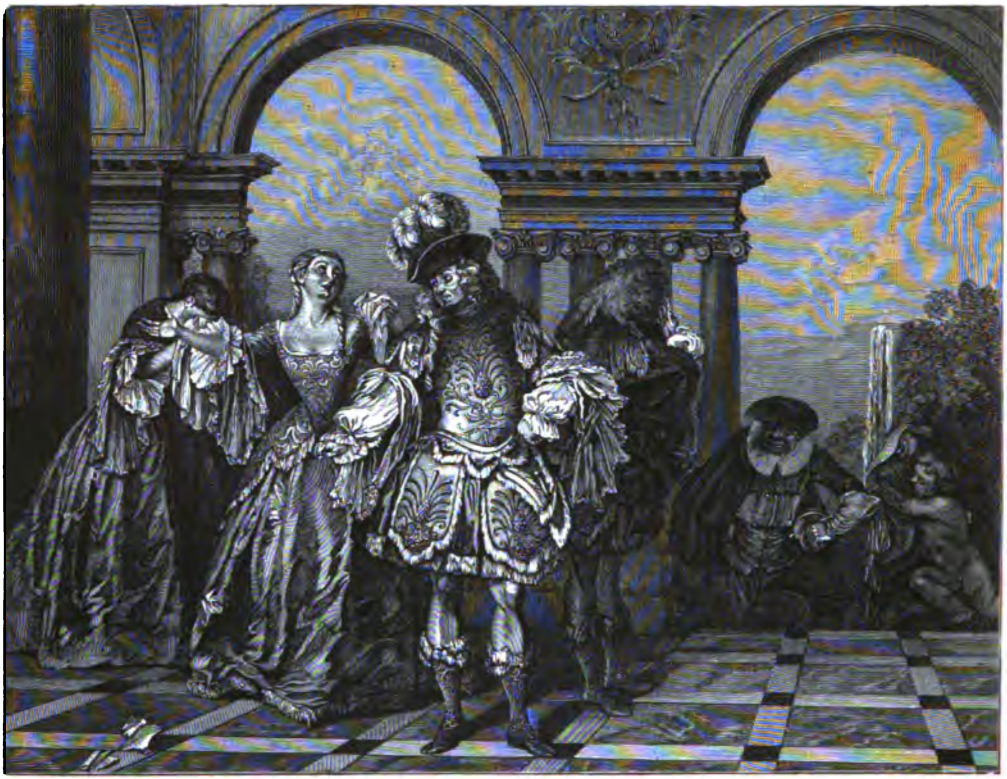
Le Sage iſt dem Abenteuerroman treu geblieben. Außer Bearbeitungen ſpaniſcher Romane verfaßte er noch ein ſelbſtändiges Werk, worin er ſeinen Abenteurer nach Neuſpanien (Mexiko) begleitete, den „Bakkalaureus von Salamanka“ (le Bachelier de Salamanque ou les mémoires de Don Quérubin de la Ronda, 1736). Auch in den „Abenteuern des Chevalier de Beauchesne“ (les Aventures du Chevalier de Beauchesne), einem echten Flibuſtierroman, blieb er auf demſelben Erzählungsgebiete. Die Romane Le Sages fanden bei ſeinen Zeitgenoſſen keine höhere litterariſche Würdigung. Derartige Hervorbringungen galten als etwas Untergeordnetes. Le Sage fand keinen Zutritt zu den akademiſchen und vornehmen Kreiſen; er ſchrieb für ſeinen Lebensunterhalt, aber zwei ſeiner zahlreichen Werke, „Gil Blas“ und die Komödie „Turcaret“, ſind unvergeſſen geblieben, während von mancher litterariſchen Größe, die ſich neben ihm blähte, die Nachwelt nichts mehr weiß.

4. Die dramatiſche und die lyriſche Dichtung.

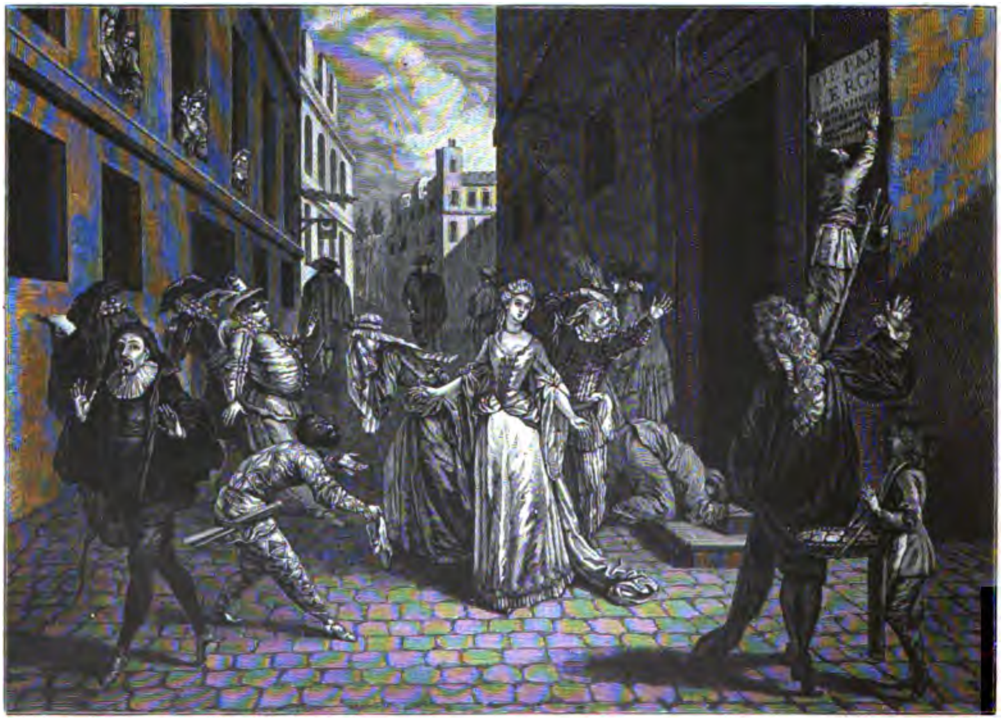
Da ein tragiſcher Erfolg immer das größte litterariſche Anſehen verſchaffte, und da die franzöſiſche Tragödie in der klaſſiſchen Form die Produktionsluſt der Mittelmäßigkeit ungemein reizte, fehlte es Corneille und Racine nicht an Nachfolgern. Die einen hielten ſich mehr an das Heldenhafte, die anderen mehr an das Sentimentale. Den Vorzug behielt für die Stoffwahl immer noch das Altertum. Selten war ein Vorwurf aus der neueren Geſchichte erfolgreich, wie La Mottes „Ines de Castro“ (1723). Sonſt transponierte man lieber die Begebenheit ins Altertum. Nach Campiſtron (vgl. S. 478) waren Antoine de la Foſſe (1659—1708) mit ſeinem „Manlius“ (1698), Joſeph François Duché (1668—1704) mit ſeinem „Absalom“, Bernard de Longepierre (1659—1721) und La Grange-Chancel (vgl. S. 478) die angeſehenſten tragiſchen Dichter, bis **Prosper Jolyot de Crébillon** (1674—1762) aus Dijon ſie mit ſeinen furchtbar pathetiſchen Tragödien in den Schatten ſtellte. Seine Stücke: „Idomenée“ (1705), „Atrée et Thyeste“ (1707), „Electre“ (1708), „Rhadamiste et Zénobie“ (1711), „Xerxès“ (1714), „Sémiramis“ (1717) und „Pyrrhus“ (1726) tragen antike Namen, aber die überlieferten einfachen Fabeln ſtattete der Dichter mit neu erſonnenen Schreckensthaten und romanhaften Verwickelungen ganz reichlich aus; überraſchende und gräßliche Situationen, Charaktere von wundervollem Heldenſinn, von leidenſchaftlicher Raſerei oder eiferſüchtiger Wut, kühne und ſtarke Reden verſchafften dieſen Dramen bei den Zeitgenoſſen eine nachhaltige und ergreifende Wirkung und dem Dichter den Beinamen des „Schrecklichen“ (Terrible).

Auch **Houdar de La Motte** (1672—1731) war ein angeſehener tragiſcher Dichter. Er verfaßte die Tragödien „Die Makkabäer“ (1722), „Romulus“ (1722), „Ines de Castro“ (1723) und „Œdipe“ (1726). Seit dem „Cid“ ſoll die franzöſiſche Bühne keinen Erfolg gehabt haben, der dem der „Ines“ glich. Das Stück wirkte in Stoff und Darſtellung — ſelbſt die Kinder der unglücklichen Mutter erſchienen auf der Bühne — vornehmlich durch Erregung von Rührung und Mitleid. In den Abhandlungen zu ſeinen Tragödien bekämpfte La Motte die Einheiten von Ort und Zeit, und obgleich früher Vernunft und Wahrſcheinlichkeit für die Begründung dieſer Regeln hatten herhalten müſſen, gelang jetzt der Beweis des Gegenteils mit ihrer Hilfe ebenſogut. Eingeſchränkt auf der einen Seite durch die Poetik, auf der anderen durch das geſellſchaftliche Vorurteil und Herkommen, war die franzöſiſche Tragödie eine Darſtellung vorzeitlich entlegener Handlungen und Perſonen geworden, die ihre ideale Ausprägung nach dem Geſetz der Poetik und nach Brauch und Sitte der vornehmen Mitwelt erhielten. Ließ man die Anſprüche des einen Teiles fallen, ſo fielen auch die des anderen, und der Geiſt, der die Schranken der gelehrten Form durchbrach, mußte ſich auch dem Banne höfiſch zubereiteter Konflikte, Charaktere und Ausdrucksweiſen entziehen. Damit hätte eine Umwälzung begonnen, die La Motte, der Schöngeiſt des großen Jahrhunderts, weder herbeiführen konnte noch wollte. Auch der in der Abhandlung zum „Ödipus“ gemachte Verſuch, zu zeigen, daß in der Tragödie die Proſa dem Verſe vorzuziehen ſei, da die metriſchen Regeln den Gedankenausdruck oft beeinträchtigten und überhaupt der Wahrſcheinlichkeit zuwiderliefen, fand wenig Anklang. Nachdem die franzöſiſche Tragödie einmal zu einer ſtiliſierten Nachahmung konventionellen Lebens geworden war, hätte die Wahl einer Ausdrucksform, die der lebendigen Wirklichkeit näher ſtand als der Vers, einen Mißklang in die Harmonie des Ganzen gebracht. Der Vers wurde von Voltaire in der Vorrede zur zweiten Ausgabe ſeines „Ödipus“ (1729) ebenſo wie die drei Einheiten mit den hergebrachten Gründen gegen La Motte in Schutz genommen, aber in maßvoller und

1



2



Französisches Komödiantenleben.

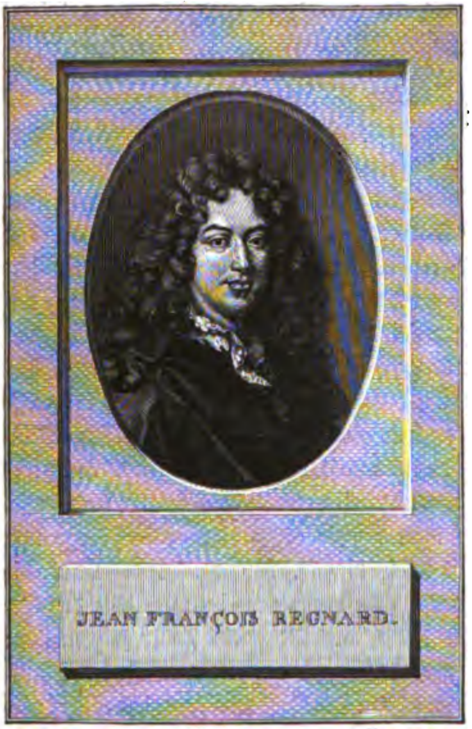
1 Eine Vorstellung französischer Schauspieler, nach Watteaus Gemälde „Les comédiens français" (um 1718). — 2 Die Vertreibung der italienischen Schauspieler aus Paris (1697), nach Watteaus Gemälde „Le départ des comédiens italiens" (um 1718).

liebenswürdiger Weiſe, denn Voltaire hatte Urſache, den Freund Fontenelles und der Frau von Lambert, in deren Salon die Hälfte der Akademiker gemacht wurden, nicht zu verletzen. La Motte ſchrieb noch eine Antwort an Voltaire (1730), ſtarb aber bald darauf. Er hinterließ den Ruf des liebenswürdigſten Charakters unter den Schriftſtellern ſeiner Zeit.

Viel mehr wirkliches Leben regt ſich auf der komiſchen Bühne. Der würdigſte Erbe von Molières Kunſt iſt Jean François Regnard (1655—1710; ſ. die Abbildung, S. 516), wie ſein großer Vorgänger ein Pariſer Kind. Er genoß eine gute Erziehung und erbte nach dem Tode ſeines Vaters ein anſehnliches Vermögen. Auf einer Seereiſe von Italien nach Frankreich wurde er Gefangener der Korſaren von Algier (1678). Dies Erlebnis gab ihm nach ſeiner Auslöſung einen kleinen Roman ein: „Die Provenzalin“ (La Provençale). Nach einer großen Reiſe, die ihn bis nach Lappland und ans Nordkap führte, kaufte ſich Regnard 1683 eine Stelle als Rentmeiſter und lebte teils in Paris, teils auf ſeinem Landſitz Grillon bei Dourdan als begüterter Weltmann ganz ſeinen Neigungen zu heiterem Lebensgenuß und litterariſcher Beſchäftigung. In Grillon verfaßte er die Beſchreibung ſeiner Reiſen und die meiſten ſeiner Theaterſtücke, mehr zu ſeinem Vergnügen denn als berufsmäßiger Bühnendichter. In den letzten zwanzig Jahren ſeines Lebens verſorgte er ſowohl die franzöſiſche wie die italieniſche Bühne in Paris (ſ. die beigeheftete Tafel „Franzöſiſches Komödiantenleben“). Für die „Italiener“ war ſein Mitarbeiter Dufresny (Charles Rivière, 1655—1724). Nach Molières Tode war die italieniſche Bühne (1674—80 in der Rue Foſſés des Nesle, dann im alten Hôtel de Bourgogne, Rue Mauconſeil) zu einer franzöſiſchen Bühne geworden, wobei die alte Stegreifkomödie ganz aufgegeben worden war. Dem „Théâtre français“ machte dieſer Wettbewerb Mißvergnügen, als Luſtſpieldichter wie Regnard, Dufresny und Florent Carton Dancourt (1661—1725) für die „Italiener“ arbeiteten. Die Beſonderheit dieſer Bühne war die Lokalpoſſe, in der die Proſa den Vers verdrängte, und in der man ſich ziemlich frei über Vorgänge und Geſtalten des Pariſer Stadt- und Geſellſchaftslebens luſtig machte. Regnards erſtes Stück, die „Eheſcheidung“ (le Divorce, 1688), war ein komiſcher Eheprozeß mit einer Parodie der Gerichtsverhandlungen, und andere ausgelaſſen luſtige Stücke aus Regnards Feder folgten ihm: „Hoffen und Harren“ (Attendez-moi sous l’orme, 1694), der „Jahrmarkt von Saint-Germain“ (la Foire de Saint-Germain), die „Ägyptiſchen Mumien“ (les Momies d’Égypte, 1696). Bald darauf (1697) wurde das Theater geſchloſſen, entweder wegen der „Zimperlichen“ (Fausse Prude), die man auf Frau von Maintenon bezog, oder weil überhaupt die Ungebundenheit dieſer Bühne nicht mehr geduldet werden ſollte. Regnard ſchrieb nun ſeine „höheren Komödien“, auf denen ſein litterariſcher Ruhm vorzüglich beruht: den „Spieler“ (le Joueur, 1696), den „Zerſtreuten“ (le Distrait, 1697), „Démocrite“ (1700), „les Ménechmes“ (1705) und den „Univerſalerben“ (le Légataire universel, 1708).

Neue Charaktere hat Regnard kaum geſchaffen. Liebhaber wie bei Molière, Glücksritter wie Dorante im „Bürgeredelmann“, Provinzbewohner wie Herr von Pourceaugnac, alte und junge Koketten, verſchmitzte Diener und Zofen ſind Regnards Lieblingsgeſtalten. Den „Zerſtreuten“ kann man kaum als neuen Charakter gelten laſſen, denn ein reich ausgeführtes Vorbild hierzu war La Bruyères Menalkas. Im „Spieler“ ſcheint ein Laſter, dem man in jener Zeit gerade in der vornehmen Geſellſchaft frönte, den Gegenſtand der Satire zu bilden. Aber Regnards „Spieler“ iſt eigentlich eine Liebeskomödie, deren Held die Geliebte durch ſeine Spielſucht verliert. Der „Univerſalerbe“, das Meiſterwerk und vielleicht die unterhaltendſte Komödie Regnards, iſt in ſittlicher Hinſicht am wenigſten vorwurfsfrei und ein Beiſpiel dafür, mit welcher

Ungezwungenheit man ſich jetzt auf der Bühne über ſittliche Bedenken hinwegzuſetzen wagte. Die Komödien Regnards ſtellt ihr mangelnder ſittlicher Gehalt neben die Romane Le Sages. Regnard iſt ein guter Geſellſchafter, der ohne Hintergedanken die Sachen von der heiteren Seite nimmt und das übrige auf ſich beruhen läßt. Die hübſchen und luſtigen Einfälle, die treffenden Charakterbilder, die ungezwungene Natürlichkeit der Geſprächsführung, der Glanz des Stils, eine ſelbſt Molière übertreffende Meiſterſchaft in der Handhabung des Verſes, alles dies macht die Originalität ſeiner Komödien aus, in denen ſich weder eine philoſophiſch angelegte Natur noch ein beſonders ſcharfer Beobachter offenbart.


JEAN FRANÇOIS REGNARD.

Jean François Regnard. Nach dem Stich von Tardieu (Gemälde von Hiazynthe Rigaud), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 515.

Dancourt, deſſen Stücke in die Jahre 1685 bis 1718 fallen, iſt ziemlich unabhängig von Molière. Er bringt das „Gelegenheitsſtück“ (pièce de circonstance ou d'actualité) noch mehr in Mode, als dies ſchon einige Zeitgenoſſen Molières gethan hatten. Sucht ein Italiener die Pariſer mit einer ſchwindelhaften Verloſung anzuführen, ſo ſchreibt er ſeine „Loterie“ (1697), erläßt der König ein ſtrenges Geſetz gegen die Spielſucht, ſo erſcheint die „Verzweiflung der Spielerinnen“ (la Désolation des Joueuses, 1687); als Le Sages „Hinkender Teufel“ Modebuch wird, bringt Dancourt den „Diable boiteux“ (1707) auf die Bühne, und die Heimkehr der Offiziere in die Winterquartiere begrüßt er mit der „Rückkunft der Offiziere“ (le Retour des Officiers, 1697). In anderen Stücken macht er Anläufe zur Darſtellung der Sitten der Pariſer bürgerlichen Geſellſchaft, wie in den „Bürgerinnen von Stande“ (les Bourgeoises de Qualité, 1700), dem „Neugierigen von Compiègne“ (l'Indiscret de Compiègne, 1698), den „Pariſer Kindern“ (les Enfants de Paris, 1704) und den „Börſenſpekulanten“ (les Agioteurs, 1710). La Bruyère hatte eben in ſeinen „Charakteren“ gezeigt, wie unbegrenzt die Fülle menſchlicher Eigentümlichkeiten ſei, Dancourt lernte von ihm, in ſeinen Stücken nicht typiſche Charaktere, ſondern Einzelweſen mit allen ihren zufälligen Eigenſchaften zu ſchildern.

Die bedeutendſte Sittenkomödie dieſes Zeitalters iſt Le Sages „Turcaret“ (1709). Der Dichter hatte zuerſt ſpaniſche Stücke von Rojas und von Lope de Vega für die franzöſiſche Bühne bearbeitet. „Turcaret“ dagegen iſt ſein einziges größeres Originalluſtſpiel von dauernder Wirkung. Der Held repräſentiert den Einfluß des Geldes auf die geſellſchaftlichen Sitten. Daß der durch Geldgeſchäfte erworbene Beſitz auch früher Anſehen und Einfluß verlieh, iſt ſelbſtverſtändlich; aber daß die Finanzmänner als ſolche in der Geſellſchaft eine Rolle ſpielten, war neu, und man wurde erſt ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts darauf aufmerkſam. Das Geld iſt der König, dem ſich auch die Macht des Blutes, der Adel, beugt: in der Darſtellung dieſes Gedankens verwirklicht Le Sage die Idee der Sittenkomödie.

Turcaret, ein reicher Finanzmann von geringer Herkunft und ſchlechter Erziehung, iſt in das Netz einer Baronin, der Witwe eines Oberſten, gegangen. Deren Zofe Marine iſt ungehalten darüber, daß alles, was ihre Herrin von Turcaret erbeutet, ihrem Geliebten, dem Chevalier, und ſeiner Spielwut geopfert wird: ſie verrät dem Finanzmann die Intrigue der falſchen Frau. Wütend ſtürmt Turcaret zur Baronin, zerſchlägt bei ihr Spiegel und Porzellan, wird aber wieder begütigt, als ihm die Baronin ſeinen Ring zeigen und ihn von der Unſchuld ihres Verhältniſſes zum Chevalier überzeugen kann. Ein Abendeſſen im Hauſe der Baronin ſoll ein Verſöhnungsfeſt werden. Hierzu verſpricht ſich auch ein Marquis mit einer albernen Provinzgräfin einzuſtellen. Aber als die Geſellſchaft verſammelt iſt, gibt ſich jene vorgebliche Provinzgräfin als Turcarets Frau zu erkennen. Die beiden adligen Hochſtapler haben das Nachſehen, da Turcaret gleich darauf wegen Unterſchleifs ins Gefängnis abgeführt wird; die Schelme geringer Herkunft, der Lakai Frontin und die Zofe Liſette, behalten ihre Beute und ſind die Gewinner.

Im „Turcaret“ ſorgen wie im „Gil Blas“ Spitzbuben und „betrogene Betrüger“ für die Unterhaltung des Zuſchauers. Das Intereſſe der Handlung machen die Szenen und Epiſoden aus, die das Leben und Treiben des Finanzmannes ſchildern, denn in ihnen liegt ſo viel komiſche und ſatiriſche Wahrheit, daß die Komödie den Charakter eines Sittenbildes erhält. Die Darſtellung einer ſolchen verlotterten Geſellſchaft auf der Bühne wirkte natürlich viel ſtärker ſatiriſch als in einem Romane. Es iſt darum gar wohl glaublich, daß die Steuerpächter Le Sage eine bedeutende Summe (100,000 Livres) angeboten haben, damit er ſein Stück vor der Aufführung zurückzöge.

Unmittelbare Nachfolge hat Le Sage auf dem Gebiete der Sittenkomödie nicht gefunden. Da ihm ſelbſt das Hoftheater wenig Gewinn brachte, arbeitete er fleißig für die Jahrmarktsbühne. Auf den im Winter und Herbſt abgehaltenen Jahrmärkten von St.-Germain und Saint-Laurent ſuchten Pariſer, Provinzbewohner und Fremde ſich zu beluſtigen. Nachdem das italieniſche Theater geſchloſſen worden war, fingen die „Marktſpieler“ (Forains) an, Stücke der „Italiener“ auf die Bühne zu bringen. Die Schauſpieler des franzöſiſchen Theaters ließen dies polizeilich verbieten. Um das Verbot zu umgehen, führten die Marktſpieler jetzt einzelne Szenen und Poſſen auf. Nun wurden alle Schauſtellungen ſtreng unterſagt, worin „Dialog“ vorkam (1707). Darauf ſpielte man monologiſch: einer der Schauſpieler ſprach, der andere antwortete pantomimiſch, oder einer ſprach und ging ab, ein anderer trat auf und antwortete, der erſte kam wieder zum Vorſchein und ſo abwechſelnd. Aber die Privilegierten riefen aufs neue die Behörden an, riſſen die Marktbühnen nieder, zerſtörten die Dekorationen und verbrannten ſie. Acht Tage ſpäter war alles wieder hergeſtellt, und die Hofſchauſpieler wurden wegen eigenmächtiger Ausführung eines Urteils zu 6000 Frank Schadenerſatz verurteilt. Nun beſchwerten ſie ſich beim Geheimen Rat. Der alte König erließ eine väterliche und ſtrenge Entſcheidung, und den „Seiltänzern“ wurde noch der letzte Hauch der Rede genommen (1710). Daher ſchrieben ſie nun: papierne Zettel oder Pappdeckel, worauf die Worte der Rolle ſtanden, wurden den Zuſchauern vor die Augen gebracht. Verſe wurden auf bekannte Melodien gedichtet, gemietete Sänger unter die Zuſchauer verteilt, die rechtzeitig ihr Couplet anſtimmten. So entſtand der Name „opéra comique“, worunter man bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus nur ein Bühnenſpiel verſtand, in dem auch Lieder nach bekannten Melodien geſungen wurden.

Le Sage arbeitete ſeit 1712 für die Jahrmarktsbühne. Es war keine Erniedrigung für ihn, denn er ſagt ſelbſt, daß man in den vornehmen litterariſchen Kreiſen die beſte Komödie, den geiſtreichſten und munterſten Roman als Schöpfungen, die kein beſonderes Lob verdienten, anſah, während das geringfügigſte ernſthafte Werk, eine Ode, eine Ekloge, ein Sonett, für den höchſten Erfolg des Menſchengeiſtes geachtet wurde. Sechsundzwanzig Jahre (bis 1738) hat Le Sage für dieſe Jahrmarktsbühnen geſchrieben, deren Verwandtſchaft mit der italieniſchen

Improviſationskomödie die traditionellen Rollen Harlekin, Pierrot, Scaramouche, Doktor und Mezzetin offenbar machten. Dazu kamen die Liebhaber und die Soubretten, Väter, Könige, Zauberer und epiſodiſche Vertreter der verſchiedenen Stände. In dieſen Komödien fanden ſich bald die Anſätze zur komiſchen Oper und zur Zauberpoſſe, bald waren es einfache Farcen, „Gelegenheitsſtücke“, mythologiſche Schauſpiele oder auch Parodien der auf den großen bevorrechtigten Bühnen aufgeführten Stücke. Harlekin iſt ſehr verwandlungsfähig, er tritt auf als „deutſcher Freiherr“ (Arlequin baron Allemand, 1712), als König von Serendib, Thetis (1713), Mahommed (1714), Oberſt, Orpheus und Bedienter Merlins (1718). Es iſt begreiflich, daß die Jahrmarktsſpieler auch ihre Gegner und die vornehmen Dichter nicht ſchonten. Le Sage verſpottete ſelbſt Voltaire, der ihm dies nie vergeſſen hat. Er hatte Mitarbeiter wie Fuſelier und d'Orneval. Die Italiener, deren Bühne 1716 wieder eröffnet wurde, verbanden ſich mit den „Römern“, den Schauſpielern des Théâtre français, gegen die Forains und erlangten ein Verbot der Jahrmarktsaufführungen. Aber 1722 wurde der „Komiſchen Oper“ wieder das Auftreten eines ſprechenden Schauſpielers geſtattet, und ſeit Alexis Pirons (1689—1773) wunderbarem Monolog in drei Akten „Arlequin Deucalion“ nahm ſie einen neuen Aufſchwung. Neben dem geſprochenen Worte verliehen ihr das den Kouplets der modernen Berliner Poſſe vergleichbare Vaudeville und das Lied (Chanſon) große Anziehungskraft, beſonders als Charles François Panard (1694—1765) erſchien, „der Vater des moraliſchen Vaudevilles“ und unnachahmliche Künſtler des Kouplets von nachläſſiger Grazie und anſtändiger Heiterkeit.

Aber auch von vornehmen Poeten wurde die leichtbeflügelte lyriſche Dichtung, die poetiſche Verherrlichung der Freuden der Liebe, des Weins und des Wohllebens, nicht vernachläſſigt. Die „Libertins“ und „Epikureer“ hatten eine Heimat im Temple, der Reſidenz Vendômes, des Großpriors von Malta. In dieſem Kreiſe wurden als Dichter Chaulieu und La Fare am meiſten gefeiert. Guillaume de Chaulieu (1639—1720) betrachtete es als ſeinen Lebensberuf, „weiſe die edle Muße einer vernünftig überlegenden Trägheit zu genießen“. So dichtet der „franzöſiſche Anakreon“ ſeine Lieder „im Geſchmack des Horaz und des Catull“ und ſucht das Carpe diem mit einigen ernſten Betrachtungen über Vergänglichkeit und menſchliches Elend zu würzen, um den Genuß des Augenblicks um ſo eindringlicher zu empfehlen. Seine Poeſien haben den Vorzug der Aufrichtigkeit und echten Gefühls. Der Marquis Charles Auguſte de la Fare (1644—1712) übte dieſelbe Lebenskunſt wie ſein Freund Chaulieu und betrachtete ſeine Poeſien als ein „Geſchenk der Natur“, eine „Unterhaltung ſeiner Mußeſtunden“. Auch ſeine Verſe ſind nachläſſig, graziös und leichtfertig, und da man in zopfiger Art einen modernen Dichter mit einem alten Namen zu kennzeichnen pflegte, ſo verlangte bei dem Tode La Fares nach dem Zeugnis Chaulieus Apoll, „daß mit Catull Horaz den Trauerzug anführe und Ovid Blumen auf den Sarg werfe, wie er es einſt am Scheiterhaufen Tibulls gethan habe“.

In der höheren lyriſchen Dichtung waren Jean Baptiſte Rouſſeau, eines Schuhmachers, und Houdar de la Motte, eines Hutmachers Sohn, die namhafteſten Künſtler in dieſem Zeitalter. Rouſſeau (1671—1741) fand Zugang in die vornehme Geſellſchaft, begleitete 1697 den Marſchall von Tallard als Sekretär nach England und hatte dann in Paris an dem Finanzdirektor Rouillé einen eifrigen Gönner. Epigramme verſchafften ihm zuerſt einigen Ruf, während ſeine dramatiſchen Verſuche keinen Erfolg hatten. Er wandte ſich einer Dichtungsart zu, in der es keine großen Vorbilder gab: da der alternde König auf Frömmigkeit hielt und der junge Herzog von Burgund ein aufrichtig gottesfürchtiger Mann war, dichtete er geiſtliche Oden, brachte die Pſalmen Davids in franzöſiſche Verſe und ergötzte ſo lange die Wüſtlinge des Hofes bei ihren üppigen Abendmahlzeiten durch freche Epigramme und unzüchtige Lieder, bis man ihn wegen einiger giftiger Verſe aus Frankreich verbannte (1712). Daß die geiſtlichen Poeſien Rouſſeaus Spuren von Schwung, Tiefe und Größe zeigen, wo ſich der Dichter an ſeine Vorlagen hält, iſt kein Wunder; aber wo ſein eigener Geſchmack und ſeine eigene Kunſt die kräftigen altteſtamentlichen Geſänge meiſtert, iſt ſeine Dichtung leer, kalt und langweilig.

Als erſter lyriſcher Dichter Frankreichs wurde Rouſſeau mehrere Generationen hindurch wegen ſeiner weltlichen Oden und Kantaten gefeiert. In der Ode wurde Erhabenheit des Inhalts und Schönheit der Form gefordert. Sie war Gelegenheits- und Schuldichtung. Der Dichter mußte ſich von der Veranlaſſung tief ergriffen zeigen und, von einem ſchönen Wahnſinn erfaßt, über Unbedeutendes und Gleichgültiges bedeutende Worte reden: ſo meinte man ſich aus der Wirklichkeit in ein höheres poetiſches Daſein zu erheben. Gründliche Beherrſchung der poetiſchen Sprache, kunſtvolle Harmonie (harmonie savante) und „ſchöne Unordnung“ (beau désordre) gehörten zum Weſen der Ode. Die klaſſiſche Kritik begründete Lob und Tadel durchaus auf eine Betrachtung des Stils und der Versformen. Unterſchiede zwiſchen den einzelnen Odendichtern wird nur ein feiner Kenner des poetiſchen Stiles aufſpüren, der die Verwendung der verfügbaren und vorgeſchriebenen redneriſchen Mittel auf ihre Angemeſſenheit zu beurteilen verſteht. Dieſer muß es wiſſen, ob ein mehr oder weniger gut ausgebildeter Geſchmack den Poeten vor Übertreibungen bewahrt hat, und ob ſich in der Dichtung „Adel“ (noblesse) und „Erhabenheit“ (sublimité) mit Klangſchönheit zu einem reizenden Kunſtwerke verbinden. Rouſſeau ſchrieb auf die Geburt des Herzogs von Brétagne, auf den Tod des Prinzen Conti, über den Bürgerkrieg in der Schweiz (1712) „politiſche“ Oden, auf den Grafen von Luc, der dem verbannten Dichter in der Schweiz Schutz gewährte, und auf andere Gönner „perſönliche“ Oden, aber wenn er auch von der Wirklichkeit ausgeht, immer hat er es eilig, den Beziehungen auf das Leben und die Gegenwart zu entfliehen, um ſeinen Gedanken durch ein fremdes Prunkkleid mythologiſcher Bilder, Vergleiche und Umſchreibungen Erhabenheit und poetiſche Weihe zu verleihen. So folgt er Pindars Spuren, und dazu bedarf es der „Nachtwachen“, der „Arbeiten“, die ſchwache Seelen mit Staunen erfüllen. Rouſſeaus Dichtungsweiſe iſt durchaus ſchulmäßig; eigene Gedanken beſitzt er nicht. In dem Gedicht auf den Herzog von Brétagne ſchöpft er z. B. in der achten, neunten und zehnten Strophe aus Virgil, Jeſaias und dem zweiten Briefe Petri.

Auch **La Motte** (vgl. S. 514) gebrauchte ſeine Gaben in der lyriſchen und epiſchen Dichtung. So verfaßte er Oden, Eklogen, Fabeln (1719) und eine Bearbeitung von Homers „Ilias“ (1708—20). Seine Schöpfungen pindariſchen und anakreontiſchen Stiles wurden, als ſie der Dichter, der ausgezeichnet las, in den Salons vortrug, beifällig aufgenommen, aber im Druck (1709) fand man ſie kalt, trocken und erkünſtelt. La Motte liebte es, äſthetiſche Fragen zu erörtern. In einer „Abhandlung über die Poeſie“ (Discours sur la Poésie, 1709) brachte er zuerſt zur Sprache, was er in ſpäteren Aufſätzen ausführlicher begründete: daß es nicht der Zweck der Dichtung ſei, moraliſch zu wirken, ſondern durch Nachahmung zu gefallen, daß die Autorität der Alten und die aus ihren Werken gefolgerten Regeln nicht blind anzunehmen ſeien, und endlich, daß die Modernen eher zur Vollkommenheit gelangen könnten als die Alten, da ſie an dieſen Muſter beſäßen, die Griechen und Römer hätten entbehren müſſen. Die „Ilias“ lernte La Motte aus der franzöſiſchen Überſetzung der Frau Dacier (1711) kennen und verſuchte dann in der Selbſtzufriedenheit ſchöngeiſtiger Bildung des 18. Jahrhunderts daraus eine Dichtung herzuſtellen, wie ſie Homer, wäre er ein Zeitgenoſſe Ludwigs XIV. geweſen, hätte ſchreiben müſſen. Das Unmanierliche, Unheroiſche, Unwürdige, Unritterliche der Götter und Helden, das Unedle mancher Vergleiche, das Überflüſſige, Hemmende, die Wiederholungen in der Erzählung, kurz alles, was unvernünftig und unfein war, wurde weggelaſſen und ausgemerzt, die Handlung ſtraffer zuſammengefaßt; es war, als ſollte die klaſſiſche epiſche Theorie ad absurdum geführt werden. Denn die Forderungen La Mottes in der Abhandlung, womit er ſeine „Ilias" einführte (1714), ſtimmten mit Boileaus Lehren überein (Art. poet. III, 160—308). La Motte legte nur den Maßſtab des Klaſſizismus an, wenn er zahlreiche „Fehler" neben vielen „Schönheiten" bei Homer entdeckte. Bei Anna Dacier, der unbedingten Verehrerin Homers, war die Befangenheit der Auffaſſung ſo groß, daß ſie ganz naiv ſagte: „Die ‚Ilias' iſt der regelmäßigſte und ſymmetriſchſte Garten, den es je gegeben hat. Herr Le Nôtre, der in ſeiner Kunſt der erſte Mann der Welt war, hat nie in ſeinen Gärten eine vollkommenere und bewundernswertere Symmetrie beobachtet als Homer in ſeiner Dichtung." La Motte gewann gegen Frau Dacier (Sur les causes de la corruption du goût, 1714) ſchon allein durch die höfliche und witzige Form ſeiner Antwort in den „Betrachtungen über die Kritik" (Réflexions sur la Critique, 1715) das ſchöngeiſtige Publikum der Salons und der Cafés für ſeinen Standpunkt. Der Kampf zwiſchen den beiden Hauptgegnern endete mit einem Verſöhnungsmahl, „wo man auf die Geſundheit Homers trank und alles gut ablief" (Frau von Staël, Mémoires, 77, 485). Man überließ es den Pedanten, die Alten zu verteidigen, der kritiſche Geiſt, der ſich überall regte, konnte auch dieſe Autorität, die vermeintliche Grundlage der eigenen Kunſtlehre und Übung nicht unangetaſtet laſſen, aber ihr ſanftes Joch hatte doch die Entwickelung eines ſelbſtändigen Klaſſizismus nicht verhindert, und zur Aufklärung anderer als äſthetiſcher Fragen ſollte ſeit Bayle und Montesquieu die Macht der Vernunft und die fortſchreitende Vervollkommnung der Bildung gebraucht werden.

XV. Die Zeit Ludwigs XV. bis zum Frieden von Aachen (1725—1750).

1. Politiker, Geſchichtſchreiber und Moraliſten.

Schon in den „Perſiſchen Briefen“ mußten es die umfänglichen geſchichtlichen, ſtaatsrechtlichen und ökonomiſchen Betrachtungen als die Anſicht des Verfaſſers erſcheinen laſſen, daß ein befriedigender ſittlicher Zuſtand nur möglich ſei in einem geſunden, auf Freiheit und Selbſtbeſtimmung begründeten Staatsweſen, und als Montesquieu ſich nach Veröffentlichung ſeiner Erſtlingsſchrift in Paris aufhielt, fand ſeine Überzeugung unter verwandten Geiſtern reiche Nahrung. Etwa zwanzig Staatsmänner, Richter, Gelehrte und Schriftſteller bildeten eine Geſellſchaft und fanden ſich beim Abbé Alary zuſammen, der im Hauſe des Präſidenten Hesnault im Zwiſchenſtock wohnte. Zu dieſem Kreiſe (Club de l'entresol) gehörten unter anderen der menſchenfreundliche Abbé Charles de Saint Pierre (1658—1743), der Verfaſſer verſchiedener politiſcher Reformſchriften (La Polysynodie, 1718), und der Marquis von Argenſon (1694—1757), der von 1744—47 Miniſter des Auswärtigen war. Seine „Betrachtungen über das ehemalige und gegenwärtige Regierungsſyſtem in Frankreich“ (Considérations sur le gouvernement ancien et présent de la France) waren ſeit 1739 handſchriftlich verbreitet. D'Argenſon will die Schranken, die der Adel zwiſchen Volk und Königtum aufgerichtet hat, niederreißen und das Königtum durch Befreiung und Stärkung des Volkes kräftigen; er denkt ſich ein Gemeinweſen, über das ein König herrſcht, ohne Adelsvorrechte und käufliche Ämter, mit gleichmäßiger Verteilung der Steuern und Umlagen und mit Provinzialverfaſſungen. Montesquieu ſchrieb für den Klub in der ſeit Fontenelle beliebten Geſprächsform die Abhandlung „Sulla rechtfertigt ſeine Politik vor dem Philoſophen Eukrates“ (Dialogue de Sylla et d'Eucrate). Er nahm 1726 ſeine Entlaſſung als Parlamentspräſident, um ſeine Zeit einem Werke über die Geſetzgebung zu widmen. Nachdem er in die Akademie aufgenommen worden war (1725), begab er ſich zur Erweiterung ſeines politiſchen Geſichtskreiſes ins Ausland. In London wohnte er bei Cheſterfield und verkehrte mit hervorragenden Staatsmännern und Schriftſtellern, wie Walpole, Swift und Pope. Nach anderthalbjährigem Aufenthalt in England kehrte er nach Frankreich zurück. Die etwas unbeſtimmten republikaniſchen Ideale der „Perſiſchen Briefe“ waren in England zurückgedrängt worden von einer unbefangenen Würdigung der realen geſchichtlichen Mächte. Das Geſchichtsſtudium nahm damals einen Aufſchwung. Charles Rollin (1661—1741), ſeit 1720 Rektor der Univerſität Paris, hatte in ſeiner zur Verbeſſerung der höheren Jugenderziehung geſchriebenen Abhandlung

(Traité des études, 1726—31) die Wichtigkeit des Geſchichtsunterrichts hervorgehoben und ſelbſt eine „Alte Geſchichte“ (Histoire ancienne, 1730—38, 13 Bde.) verfaßt, als deren Fortſetzung eine „Römiſche Geſchichte“ folgte (Histoire romaine, 1738). Montesquieu kannte und bewunderte Rollin als Geſchichtſchreiber und Schriftſteller. Ihn ſelbſt zog vornehmlich das römiſche Staatsweſen an. Befruchtend wirkte auf ihn die Schrift Saint-Evremonds (vgl. S. 502) über die „verſchiedenen Geiſtesrichtungen der Römer“, und ſelbſtverſtändlich las er auch Machiavellis Schrift über Livius und die römiſchen Geſchichtſchreiber. Aus dieſen Studien entſtanden die „Betrachtungen über die Urſachen der Größe der Römer und ihres Verfalles“ (Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence, 1734).

Indem Montesquieu die ganze politiſche Geſchichte Roms in ihrem inneren Zuſammenhange durchläuft, verſucht er zu zeigen, daß es die allgemeinen Urſachen und Bedingungen, ſowohl im geiſtigen wie im natürlichen Sinne, ſind, die die Geſchicke jedes Reiches beſtimmen; alles Geſchehen iſt von dieſen Bedingungen abhängig. Die Erkenntnis deſſen, was die politiſche Größe einer Nation ausmacht, iſt das Hauptergebnis ſeiner ſich zu wiſſenſchaftlicher Geſchichtsbetrachtung erhebenden Schrift. Sie bekämpft das Vorurteil, daß äußere Zufälligkeiten, daß Helden, glänzende Herrſcher, Eroberer die Macht und Größe eines Staates allein vollbringen, ſie gibt den „organiſchen Kräften“ jenen Anteil, der ihnen gebührt. Wirkte ſie aber befruchtend auf die Geſchichtſchreibung, ſo hatte ſie doch auch den politiſchen Zweck, darzulegen, daß die uneigennützige Liebe zum Vaterlande und das Bewußtſein eigener Kraft ein Volk groß mache, die Aufgabe der eigenen Rechte an die Willkürherrſchaft aber den Untergang herbeiführe.

In Frankreich ſcheint man in den tonangebenden Salons die Bedeutung des Buches wenig erkannt zu haben: man fand ſich wohl mit dem Witzwort ab, die „Perſiſchen Briefe“ ſeien die Größe, die „Betrachtungen“ der Verfall Montesquieus. In den folgenden zehn Jahren beſchäftigte Montesquieu ſein Hauptwerk „Vom Geiſt der Geſetze“ (De l'Esprit des Lois, 1748). Der Grundgedanke war ſchon im Titel ausgeſprochen: Montesquieu wollte ſeine Grundſätze „aus der Natur der Dinge entwickeln“.

Der Staat iſt nichts willkürlich Geſetztes, ſondern natürlich geworden und notwendig. Die Geſetze ſind geſchaffen, um das Gleichgewicht zwiſchen den verſchiedenen Kräften in der menſchlichen Geſellſchaft zu erhalten; zur Wahrung der Geſetze iſt die ſtaatliche Gewalt nötig, die Verſchiedenheit der natürlichen Bedingungen, unter denen die Menſchen leben, verlangt Verſchiedenheit der geſetzlichen Einrichtungen, die Ausdehnung der bewohnten Erde verſchiedene Staaten. Für die drei ſtaatlichen Grundformen ergeben ſich die in ihrem Weſen liegenden Grundſätze. Das Prinzip der Republik iſt die bürgerliche Tugend, das der Monarchie die Ehre, das der Deſpotie die Furcht. Unter Tugend verſteht hier Montesquieu die uneigennützige Liebe der Bürger zu den Geſetzen und zum Vaterlande. Die Erziehung muß in der Republik dahin wirken, „eine fortwährende Bevorzugung des öffentlichen Intereſſes vor dem eigenen zu erzeugen, alle beſonderen Tugenden beſtehen nur in dieſer Bevorzugung“. In der Monarchie ergibt ſich aus ihrem Lebensprinzip als Ziel der Erziehung die Erweckung des Ehrgefühls. Jede Staatsform kann ſich verſchlechtern durch die Übertreibung ihrer Prinzipien, die Republik geht zu Grunde durch Übertreibung des Gleichheitsſinnes, die Monarchie dadurch, daß „ein Fürſt alles auf ſich bezieht und den Staat in ſeine Hauptſtadt, die Hauptſtadt an ſeinen Hof ruft, den Hof von ſeiner Perſon abhängig macht“. Das gemeinſame Geſetz aller gemäßigten Regierungsformen iſt die bürgerliche Freiheit, die jeder Bürger genießen ſoll: die Fähigkeit des Bürgers, alles thun zu dürfen, was die Geſetze erlauben. Der Geſetzgeber aber ſoll die natürlichen Anlagen des Volkes mit berückſichtigen und ſelbſt Vorurteilen, Leidenſchaften und Mißbräuchen Rechnung tragen. Montesquieu mußte auch von der Religion ſprechen, da ſie einen Teil der Geſetzgebung bildet; doch betrachtet er ſie als Staatsmann nur „in Rückſicht auf das Gute, das man aus ihr für den bürgerlichen Zuſtand erzielt“. Montesquieu verteidigt die Duldung. Er begründet den Staat auf menſchliche Geſetze und Einrichtungen, aber er rechnet mit den vorhandenen Mächten: „Der Staatsmann und Geſetzgeber kann den Glauben nicht ignorieren und ihn nicht vernichten wollen. Weil die Religion gemißbraucht worden iſt, ſoll man nicht vergeſſen, was ſie Gutes gewirkt hat. Die chriſtliche Religion hat für die Geſetzgebung der Einzelſtaaten und für den Verkehr der Völker untereinander gewiſſe ſittliche Grundlagen geſchaffen, die von ungemein wohlthätiger Wirkung geweſen ſind.

> Aber es iſt die Aufgabe der Religion nicht, Geſetze zu machen: „Die menſchlichen Geſetze, die zum Geiſte ſprechen ſollen, mögen Vorſchriften geben, keine Ratſchläge: die Religion, die zum Herzen ſprechen ſoll, muß viele Ratſchläge geben und wenige Vorſchriften.“

Montesquieu hat die naturwiſſenſchaftliche Methode in die Staatslehre eingeführt; nicht das unmögliche Bild einer vollkommenen Geſellſchaft oder Verfaſſung wollte er entwerfen, ſondern die natürlichen und geſchichtlichen Bedingungen der Geſetzgebung und der Entwickelung eines Volkes und Staates darlegen.

Den „Philoſophen“ war es unfaßbar, daß Montesquieu ſo viel Nachſicht zeigte „gegen ein barbariſches Chaos von Geſetzen, das die Gewalt aufgerichtet hat, nur die Unwiſſenheit achtet, und das ſich immer der guten Ordnung der Dinge widerſetzen wird“ (Voltaire). Montesquieu liebt die alte Monarchie und verteidigt vieles, was mit ihr zuſammenhängt: die Vorrechte des Adels, die bevorzugten Stände, ſelbſt die Käuflichkeit der Ämter. Voltaire fand dies ſchmachvoll. So bemerkenswert und fruchtbar für die Kritik der Geſetzgebung die geſchichtliche Auffaſſung Montesquieus iſt, ſeine Induktion beruht weder auf tiefen noch auf umfaſſenden und wiſſenſchaftlich wohlbegründeten geſchichtlichen Kenntniſſen. Sie iſt unvollſtändig, Erfahrung und Beobachtung reichen für die oft vorſchnell gefolgerten, dogmatiſch gefaßten Sätze nicht aus. Aber das Prinzip iſt wichtig: daß man die Natur der Thatſachen für die Entwickelung der Grundſätze beſtimmend ſein laſſen muß, nicht die reine Vernunft. Montesquieu war weit davon entfernt, die Monarchie Ludwigs XV. zu loben: ihr damaliger Zuſtand erſchien als eine Folge der Entartung ihres Grundprinzips. Wie das franzöſiſche war das engliſche Königtum germaniſchen Urſprungs. Aber England beſaß eine monarchiſche Verfaſſung, „deren unmittelbarer Zweck die Freiheit war“. Dabei fragt es ſich gar nicht, ob es ſelbſt gegenwärtig im Genuß dieſer Freiheit iſt oder nicht: es genügt, daß ſie durch ſeine Geſetze ſichergeſtellt iſt. Dieſes „ſchöne Syſtem“, die Vereinigung von Selbſtregierung und Monarchie, „das aus den (deutſchen) Wäldern ſtammt“, beruht auf der *Teilung der Gewalten*. Ob dieſe Lehre thatſächlich in der engliſchen Verfaſſung verwirklicht war, iſt zweifelhaft. Praktiſch wurde ſie von höchſter Bedeutung für die Entwickelung des konſtitutionellen Staatsrechtes, hat man doch auch in der Revolutionszeit an der Lehre von den drei Gewalten feſtgehalten, während im übrigen Montesquieus Einfluß durch Rouſſeaus „Geſellſchaftsvertrag“ bald zurückgedrängt wurde. Nur die „egalité“ der demokratiſchen Republik entſprach dem franzöſiſchen Geſchmacke, die ſchonende Rückſichtnahme auf das Beſtehende und geſchichtlich Gewordene erſchien dem „klaſſiſchen Geiſte“ unvernünftig; man verlangte Einheit und Klarheit.

Der „Geiſt der Geſetze“ rief viele Gegenſchriften hervor, ganze Bände wurden geſchrieben, um die einzelnen Unrichtigkeiten nachzuweiſen und zu widerlegen. In einer kurzen und lebhaft geſchriebenen „Verteidigung“ (Défense de l'Esprit des loix) brachte Montesquieu ſeine Gegner zum Schweigen, obwohl er die Planloſigkeit der Ausführung und mancherlei geſchichtliche Irrtümer nicht in Abrede ſtellen konnte.

Montesquieu hat durch ſein Werk die litterariſche Erörterung politiſcher Fragen ſtark angeregt. Staatslehre und Ökonomie wurden Angelegenheiten, die jeden „Philoſophen“ lebhaft beſchäftigten. Montesquieu hatte dem Einfluſſe des Klimas und der phyſiſchen Grundlage des menſchlichen Daſeins ein weitgehendes Übergewicht in der Geſetzgebung und Ordnung des Staatsweſens zugeſtanden; aber er würdigte auch die Bedeutung der ſittlichen Mächte: er hatte bei ſeinen politiſchen Unterſuchungen die Verwirklichung des Humanitätsideales vor Augen. Die hochentwickelte litterariſche und geſellſchaftliche Kultur Frankreichs führte zu einer Zartheit und

Duldſamkeit in der Beurteilung menſchlicher Angelegenheiten, woraus gerade die Auflehnungen und Angriffe gegen kirchliche, politiſche und geſellſchaftliche Übelſtände emporwuchſen; die Milderung der Sitten war die Vorausſetzung für die großen Erfolge der philoſophiſchen Feldzüge. Pascal hatte den Menſchen in ſeiner ganzen durch die Erbſünde verurſachten Verderbtheit bloßgeſtellt, La Rochefoucauld alle edlen Regungen auf Eigenliebe zurückgeführt, auch La Bruyère hatte wenig Gutes an ihm entdecken können; ein Moraliſt dieſes Zeitalters, Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues (1715—47), ſuchte dagegen zu zeigen, daß der Menſch der Tugend ebenſoſehr fähig ſei wie der Vernunft, und wendete ſich beſonders gegen La Rochefoucauld.

Vauvenargues, in Aix geboren, war mit achtzehn Jahren Offizier geworden. Die Anſtrengungen und Leiden, die er während des glorreichen Rückzuges der Franzoſen von Prag im Winter 1742 erdulden mußte, brachten ihm dauerndes Siechtum. Er nahm 1744 ſeinen Abſchied und verlebte die letzten Jahre ſeines kurzen Daſeins in Paris. Außer ſeiner „Einführung in die Kenntnis des menſchlichen Geiſtes" (Introdnction à la connaissance de l'esprit humain, 1746) iſt nach ſeinem Tode noch einiges aus ſeinem Nachlaſſe veröffentlicht worden.

Die „Einführung" enthält Gedanken über die Eigenſchaften des menſchlichen Geiſtes, die Leidenſchaften und den Unterſchied von gut und böſe, Reflexionen in der Form von Maximen wie bei La Rochefoucauld und kritiſche Betrachtungen über die hervorragendſten Schriftſteller des klaſſiſchen Zeitalters, endlich Charaktere nach dem Muſter La Bruyères.

Eine litterariſche Einwirkung der Moraliſten des großen Zeitalters auf Vauvenargues iſt unverkennbar, nicht bloß in der Form, ſondern auch in der unausgeſprochenen Polemik gegen La Rochefoucauld und Pascal. Der Widerſpruch gegen letzteren zog Voltaire an, der Vauvenargues ſogleich lebhaft anerkannte und ſein wärmſter Freund wurde. Für Pascal lagen die höheren Zwecke des Lebens außerhalb des irdiſchen Lebens; auch Vauvenargues hat religiöſe Anwandlungen („Betrachtung über den Glauben" und „Gebet"), aber Wurzel und Ziel ſeiner Moral ſind weltlich: ſeine Sittenlehre iſt auf das Wirken und Leben in der Welt und mit der Welt berechnet. „Ich glaube", ſagte Voltaire, „daß die Gedanken dieſes jungen Offiziers ebenſo nützlich ſind für einen Weltmann, der für die Geſellſchaft beſtimmt iſt, wie die des Helden von Port-Royal es für einen Einſiedler ſein könnten, der nur nach neuen Gründen ſucht, um das Menſchengeſchlecht zu haſſen und zu verachten." Vauvenargues' Sittenlehre iſt eine optimiſtiſche Humanitätsmoral. Er will nichts von einer Philoſophie wiſſen, der das Leben nur eine Vorbereitung für den Tod iſt: „um große Dinge auszuführen, muß man leben, als ob man niemals ſterben würde". Der Tod „drängt" den Weiſen „ins Leben zurück und lehrt ihn handeln", ſagt Goethe.

Vauvenargues verhilft den Leidenſchaften wieder zu einigem Anſehen, nachdem ſie die älteren Moraliſten als die vergiftete Quelle aller Sünden in Verruf gebracht hatten. Anſtatt die Leidenſchaften zu ertöten, lenke man ſie zu einem heilſamen Ziele. „Man behauptet, daß eine von Leidenſchaften freie Seele ſtark ſei, und da die Jugend feurig und thätiger iſt als das letzte Lebensalter, hält man ſie für einen fieberhaften Zuſtand und verlegt die Kraft des Menſchen in die Zeit ſeines Verfalles. Der Geiſt iſt das Auge der Seele, nicht ihre Kraft. Die Kraft iſt im Herzen, d. h. in den Leidenſchaften." Vauvenargues glaubt an einen ſittlichen Inſtinkt des Herzens, der das Gute und Böſe erkennt, an eine Sittlichkeit, der die Übung der Tugend ein ſtark gefühltes Bedürfnis iſt.

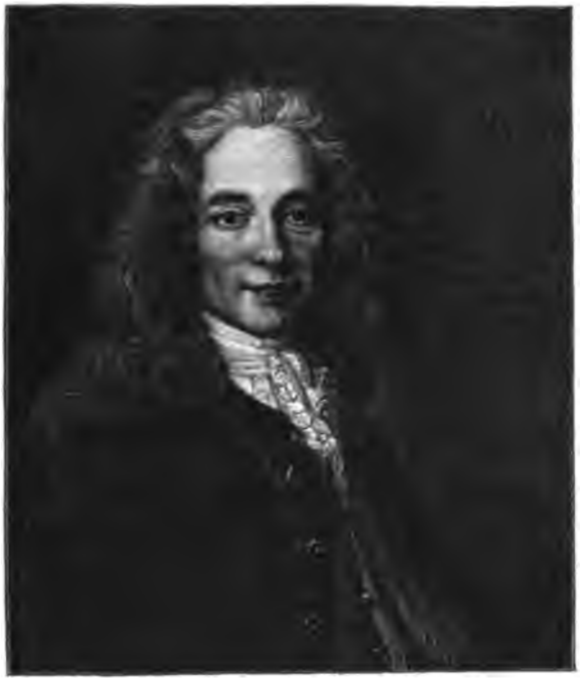
Bald nach Vauvenargues' Tod erſchienen die „Betrachtungen über die Sitten dieſes Jahrhunderts" (Considérations sur les mœurs de ce siècle, 1751) von Charles Duclos (1704 bis 1772), die äußerlich erfolgreicher waren als das Werk ſeines Vorgängers. Duclos, der Sohn eines Hutmachers zu Dinant (Bretagne), kam früh nach Paris in die litterariſchen Kreiſe, die in den Cafés verkehrten, und erlangte durch ein rauhes, Widerſpruch liebendes Auftreten den Ruf des offenherzigen und rechtſchaffenen Biedermannes. Als Verfaſſer einer Geſchichte Ludwigs XI. war er „historiographe de France“ geworden und trat als Sekretär der Akademie (ſeit 1755) feſt und unerſchrocken für die Würde und die Rechte dieſer Körperſchaft und der Schriftſteller überhaupt ein.

Seine „Betrachtungen“ ſind ein in bündiger, gedrängter Sprache geſchriebener Überblick über die in der Geſellſchaft ſeiner Zeit herrſchenden Stimmungen, Gewohnheiten und äußerlich hervortretenden Erſcheinungen. Das Ganze enthält viele, oft epigrammatiſch zugeſpitzte treffende Bemerkungen. Auch ſeine Kritik erkennt, bei aller Verderbtheit im einzelnen, einen Fortſchritt im Sinne der Humanität an. Duclos glaubt, wie Vauvenargues, an die Macht der guten Triebe in der menſchlichen Bruſt: „Das abſcheuliche Sophiſma von dem ausſchließlichen perſönlichen Intereſſe iſt von denen ausgedacht worden, die den Vorwurf, den ſie ſelber verdienen, der Menſchheit aufwälzen wollten.“ „Um den Menſchen beſſer zu machen, braucht man ihn nur aufzuklären: das Verbrechen iſt immer die Folge eines falſchen Urteils.“ Duclos redet ſchon als der wohlwollende Menſchenfreund der Aufklärung. Auch er nennt das Gemüt ein „höheres Prinzip der Erkenntnis“ als den Geiſt. Das wahre Motiv des Handelns iſt aber die innere Überzeugung. Außer der Tugend und der Ehrenhaftigkeit gibt es noch ein drittes Prinzip ſittlichen Handelns, „das wohl verdient, unterſucht zu werden, das Ehrgefühl: es iſt von der Ehrenhaftigkeit verſchieden, aber vielleicht nicht von der Tugend“. „Der Mann von Rechtſchaffenheit wird geleitet durch Erziehung, durch Gewohnheit, durch ſeinen Vorteil oder durch die Furcht. Der tugendhafte Menſch handelt aus Güte. Der Mann von Ehre fühlt und denkt edel.“

So äußert ſich gleichzeitig in der Staatslehre Monteſquieus und in den moraliſchen Betrachtungen von Vauvenargues und Duclos der Geiſt freier Humanität, der ſich über den dogmatiſchen Zwang erhebt. Der Bürger kann das höchſte Ziel des Staates, Sicherheit und geſetzliche Freiheit, gewinnen ohne ein Königtum, das ſich auf die Gnade göttlicher Einſetzung beruft, der Menſch kann ohne Mitwirkung göttlicher Gnade in dieſer Welt zu ſittlicher Vollkommenheit gelangen.

2. Voltaire als Dichter.

Die neuen Ideen der wiſſenſchaftlichen Kritik und Forſchung, deren Aufnahme und Ausbreitung umgeſtaltend auf die religiöſen, politiſchen und ſittlichen Anſchauungen der gebildeten Welt wirkten, veränderten zwar die Ziele, den Inhalt und den Geiſt der Dichtung, aber ſie vertrugen ſich ſo ausgezeichnet mit dem rationaliſtiſchen Klaſſizismus, daß die aus dem großen Jahrhundert überlieferten Formen kaum angetaſtet wurden. La Mottes von der herrſchenden Poetik abweichende Anſichten (vgl. S. 519) wurden paradox gefunden und blieben ohne Wirkung. Der Streit um die Alten hatte nur feſtgeſtellt, was man ſchon lange wiſſen konnte, nämlich daß die Franzoſen ſeit dem klaſſiſchen Zeitalter eine eigene Poetik, einen ſelbſtändigen Geſchmack und eine anerkannte nationale Dichtung beſaßen; anderſeits wäre es ſelbſt einem „Modernen“ nicht eingefallen, das, was von den Alten her ſchon längſt Grundlage und Gemeingut jeder höheren Bildung war, aus der franzöſiſchen Dichtung zu entfernen. Am eifrigſten und unbedingteſten blieb Voltaire ſelbſt den Überlieferungen des klaſſiſchen Zeitalters treu, der einflußreichſte Schriftſteller des Zeitalters, den ſonſt fromme Scheu am wenigſten bändigte. Aber der Inhalt der Dichtung wurde ein anderer im Sinne der moraliſierenden, aufklärenden, belehrenden „philoſophiſchen“ Geiſtesrichtung. Zu der Abſicht poetiſcher Wirkung tritt häufig die philoſophiſche Tendenz. Das Epos, der Roman, die Tragödie und das Luſtſpiel werden Bundesgenoſſen der Philoſophen in dem Kampfe gegen die Vorurteile. Die Dichtung nimmt von der „Philoſophie“ eine ausgeſprochene Neigung an, praktiſche Ziele und Aufgaben zu behandeln und zu befördern. Der Dichter verſchmäht es, Schöngeiſt zu heißen, er will Philoſoph ſein. Im Epos und in der Tragödie, im Roman und im Luſtſpiel, vor allem in der philoſophiſchen Lehrdichtung äußert ſich der ſtreitbare Geiſt der Aufklärung über das, was iſt und was ſein ſollte, über das, was Natur und Geiſt fordern gegenüber den in überlieferten Einrichtungen und Vorurteilen wurzelnden Anſchauungen und Gewohnheiten der beſtehenden Geſellſchaft. Und ohne Frage hat Voltaire am ſchärfſten die unmittelbare praktiſche Abſicht in der Poeſie laut werden laſſen.



François Marie Arouet de Voltaire. Nach einer Kopie des Gemäldes von N. de Largillière, im Muſeum zu Verſailles, Photographie von Mallite (Philippon Nachf.) in Verſailles.

François Marie Arouet (de Voltaire, 1694—1778; ſ. die nebenſtehende Abbildung) war der Sohn eines Sportelkaſſierers am Pariſer Stadtgericht (Châtelet) und beſuchte ſeit 1704 das von Jeſuiten geleitete Colleg Louis-le-Grand. Seinen Lehrern Thoullié (d'Olivet) und Tournemine hat er ſein Leben hindurch eine warme Zuneigung bewahrt, ſonſt aber ſagt er gelegentlich von dieſer Jeſuitenerziehung, er habe „Latein und dummes Zeug“ gelernt. Als er die Schule 1710 verließ, wollte er, wie die meiſten künftigen Poeten in Frankreich, Juriſt werden. Gleichzeitig führte ihn ſein Pate, der Abbé Châteauneuf, in die Geſellſchaft des Tempels (vgl. S. 518) ein, er lernte ſchöngeiſtige Abbés, wie Chaulieu, und lebensluſtige Edelleute kennen, deren Lebensphiloſophie zu den janſeniſtiſchen Grundſätzen des Vaters Arouet entſchieden nicht ſtimmte. Der Sohn hatte eine Ode auf „das Gelübde Ludwigs XIII.“ und einige fromme Poeſien und leichtfertige Spottverſe geſchrieben, als er 1713 den Marquis von Châteauneuf als Page nach Holland begleitete. Als er ſich dort in ein Fräulein Dunoyer verliebte, ſchickte man ihn nach Paris zurück in die Schreibſtube des Prokureurs Alain, aber er ſuchte hier wieder den Verkehr mit den leichtfertigen Edelleuten auf. Spottverſe auf den Regenten und ſeine Tochter brachten ihn in unliebſame Berührung mit der Behörde, er wurde auf acht Monate nach Sully an der Loire verbannt. Dort auf dem Schloſſe des lebensluſtigen Herzogs von Sully unterhielt er die Geſellſchaft mit witzigen und ausgelaſſenen Verſen, aber eine neue Schmähung des Regenten in ein paar lateiniſchen Zeilen im Stil einer Inſchrift brachte den Dichter in die Baſtille (Mai 1717 bis April 1718). Nach Beendigung der Haft ließ er den „Oedipe“

(1718), ſeine erſte Tragödie, aufführen und betrat darin ſelbſt als Schleppenträger des Oberprieſters die Bühne. Das Stück erntete reichen Beifall, und auf dem Druck des Werkes nannte ſich der Dichter zum erſten Male Arouet de Voltaire. Der Name iſt durch Verſetzung der Buchſtaben aus Arouet l(e) i(eune) entſtanden. Bald darauf ſollte Voltaire an den zorndurchglühten „Philippiken“ (Philippiques), ſatiriſchen Angriffen gegen Philipp von Orléans, beteiligt ſein, von denen drei erſchienen waren. Ihr Dichter war La Grange-Chancel (vgl. 478), der ſpäter als Flüchtling noch zwei Philippiken ſchrieb, während Voltaire ſeine Unſchuld darlegte und ſeinen Ruhm als Bühnendichter, zuerſt ohne rechten Erfolg, zu befeſtigen ſuchte.

Am 1. Januar 1722 war der alte Arouet geſtorben, und Voltaire kam in den Beſitz eines Vermögens, das er durch geſchickte finanzielle Unternehmungen beträchtlich vergrößerte. Inzwiſchen war das Werk vollendet worden, das ihm in den Augen der Mitwelt zuerſt den Ruhm der Unſterblichkeit als Dichter eintrug: Voltaire hatte die „Henriade“ im Haag drucken laſſen und gehofft, ſie mit einer Widmung an Ludwig XV. herausgeben zu dürfen. Aber in ſeinem Vaterlande „ein Gedicht zum Lobe des größten Königs, den es je beſeſſen“, zu veröffentlichen, wurde ihm verwehrt. Er machte die holländiſche Ausgabe rückgängig und ließ das Gedicht mit Hilfe des Parlamentsrates Cideville heimlich in Rouen drucken und in Paris einführen (1723/24). Die „Ligue, oder Heinrich der Große“ (Genève 1723) erhielt jedoch die endgültige Geſtalt erſt in London als „Henriade“ (La Henriade, poème épique, London 1728). Die klaſſiſche Litteratur Frankreichs hatte noch kein anerkanntes Epos aufzuweiſen: Voltaire füllte dieſe Lücke aus, gab allerdings im „Verſuch über die epiſche Dichtung“ (Essai sur la poésie épique) zu, daß die Franzoſen keinen „epiſchen Kopf“ hätten. Sie ſeien zu verſtändig, zu proſaiſch, vielleicht zu verbildet, um die epiſche Dichtung mit Erfolg anbauen zu können. Darum wählte Voltaire anſtatt eines ſagenhaften oder romantiſchen Gegenſtandes „einen wirklichen Helden, wirkliche Kriege anſtatt phantaſtiſcher Kämpfe, allegoriſche Sinnbilder der Wahrheit an Stelle der Gottheiten, die nur Geſchöpfe der Einbildungskraft waren“.

Die „Henriade“ ſchildert in zehn Geſängen, wie Heinrich von Navarra als rechtmäßiger Thronerbe gegen die Guiſen und die Ligue ſtreitet, bis er ſein Recht erkämpft und ſein Vaterland aus dem Elend des langen Bürger- und Glaubenskrieges errettet hat. War die Wahl dieſes Gegenſtandes nicht ein glücklicher Griff? Als Voltaire den mythologiſchen Kram über Bord warf und ſich einen Helden erkor, den nicht die Nebel dunkler Vorzeit umhüllten, ſchien er über die Schranken der geltenden Überlieferung mutig hinwegzuſchreiten. Aber das war eine Täuſchung: er blieb in der klaſſiſchen Theorie befangen. Nach Vorſchrift hielt er ſich an die reine geſchichtliche Wahrheit und geizte nicht mit den Zuthaten, die ein rechtſchaffenes Epos aus der klaſſiſchen Küche nicht entbehren konnte. Eine Miſchung von Reimchronik und heroiſchem Kunſtepos ohne künſtleriſche Einheit und poetiſche Wahrheit war das Ergebnis. Die „Henriade“ iſt komponiert nach Virgils „Äneide“. Wie Äneas der karthagiſchen Königin den Brand Trojas erzählt, ſo ſchildert Heinrich der Königin Eliſabeth die Bartholomäusnacht; ſelbſt der Seeſturm fehlt nicht und die notgedrungene Landung an einer fremden Küſte. Damit auch zärtliche Gefühle inmitten des Kriegslärmes nicht vermißt werden, iſt als Nachbildung der Dido-Epiſode die Liebe Heinrichs zu Gabriele dargeſtellt, die ihn, wie Dido Äneas, ſeiner Aufgabe abwendig machen würde, wenn ihn nicht ein getreuer Mahner rechtzeitig aus den Banden ſchwelgender Luſt erlöſte.

Das Gerüſte, in das die geſchichtlichen Thatſachen hineingeſtellt werden, iſt im voraus gezimmert, und ſelbſt für die Verzierungen ſind die Formen ſchon vorher gegoſſen. Die poetiſche Gottloſigkeit, mit der Voltaire die alten Götter aus ſeinem Epos verſtoßen hatte, wurde dadurch beſtraft, daß er, um das Gedicht gemäß der Theorie mit dem Schmucke der „Fiktionen“ auszuſtatten, allegoriſche Geſtalten einführte. So erſchien die Zwietracht im Bunde mit der Politik, die im Vatikan hauſt, eine Tochter des Eigennutzes und der Ehrſucht; wir werden an den Hof geführt, wo Amor, „der gefährliche Knabe“, wohnt, wo man die ſchmeichelnde Hoffnung findet und die weichliche Wolluſt, während drinnen mit fahlem Antlitz und ſchwankem Tritt der Argwohn die finſtere Eiferſucht geleitet. Die eigentliche Handlung wird mehr erzählt als dargeſtellt, die Charaktere zeigen nicht durch ihre Handlungen, was ſie ſind, ſondern reden von ſich und laſſen über ſich reden. Die Glätte und der etwas einförmige Wohllaut der Verſe, die Vornehmheit des Ausdrucks, einzelne lebendige Schilderungen verhüllen nicht die Mängel in Erfindung und Ausführung. Die begeiſterte Aufnahme der Dichtung erklärt ſich aus dem ausgebildeten Geſchmack der Zeitgenoſſen für die Schönheiten vornehmer und ziervoller Formgebung; vor allem jedoch wurde die „Henriade“ emporgehoben und getragen von den Gedanken, deren Herold ſie war, und weil ſie dem fortſchreitenden Geiſte der Zeit huldigend entgegenkam: Bürgerſinn und Vaterlandsliebe, die Politik eines erleuchteten und milden Herrſchers, Aufklärung, religiöſe Duldung und edle Menſchlichkeit wurden hier verherrlicht. Heinrich IV. verwirklichte ein anderes Fürſtenideal als Ludwig XIV. Der eine hatte durch das Edikt von Nantes den inneren Frieden und den Wohlſtand des Vaterlandes begründet, der andere durch den Widerruf desſelben Geſetzes Aufruhr und ökonomiſchen Verfall herbeigeführt; Heinrich hatte den kriegeriſchen Bürgern die Waffen aus der Hand genommen, den Religionskrieg im friedlichen Ausgleich beſchwichtigt, Ludwig hatte ruhige Bürger in den Krieg getrieben und den Glaubensſtreit von neuem entfacht. Dieſer Gegenſatz wird durch das offizielle Lob, das dem Zeitalter Ludwigs XIV. im 7. Geſang geſpendet wird, nicht ausgetilgt. Der Schwung und die Kraft jener Verſe, in denen die politiſchen und religiöſen Humanitätsideen zum Ausdruck kommen, die Schilderung Englands, das durch den Handel und die Künſte des Friedens blüht, und wo das Volk, „ſoviel wie es ſchuldig iſt“, die höchſte Gewalt, der König, „ſoviel wie er ſchuldig iſt“, die „öffentliche Freiheit hochhält“ (1. Geſang), die energiſche Zurückweiſung kirchlicher Eingriffe in die Staatsordnung und jener abſcheulichen Politik, die „eine deſpotiſche Macht über die Herzen beanſprucht, die Sterblichen, das Schwert in der Hand, bekehren will und Altäre mit Ketzerblut benetzt und in falſchem Eifer oder aus Eigennutz dem Gotte des Friedens durch Mordthaten dient“ — dieſe Stellen mußten wirken! Dem thut es keinen Abbruch, daß der Dichter ſeinen Helden ſich bekehren läßt, nicht weil Paris eine Meſſe wert iſt, ſondern weil der heilige Ludwig den Allerhöchſten anruft, daß er Heinrich erleuchte. Voltaire bringt ſogar das Geheimnis der Transſubſtantiation in Verſe.

Das Satyrſpiel zur Tragödie iſt die andere umfangreichere epiſche Dichtung Voltaires, die „Jungfrau von Orléans“ (La Pucelle). Man ſoll von Chapelains „Pucelle“ (1730 oder 1731) an der Tafel des Herzogs von Richelieu geſprochen, und Voltaire ſoll geäußert haben, die Geſchichte des Mädchens von Orléans, „der tapferen Amazone, der Schmach der Engländer und der Stütze des Thrones“ („Henriade“, 7. Geſang), enthalte zu viel Gewöhnliches und Entſetzliches, um ſich für ein ernſtes Epos zu eignen. Voltaire bearbeitete den Stoff darum komiſch. Dieſes Gedicht hat ihn dreißig Jahre nicht losgelaſſen. Bis 1753 hatte er funfzehn Geſänge geſchrieben, der achtzehnte Geſang, der ſpäter eingeſchoben wurde, enſtand 1761, und das Ganze wuchs endlich auf einundzwanzig Geſänge. Zuerſt nur handſchriftlich in Umlauf, wurde die „Pucelle“ 1755 gedruckt, aber vom Verfaſſer abgeleugnet. Erſt die Ausgabe von 1762 (in zwanzig Geſängen) hat Voltaire einigermaßen anerkannt, nach Entfernung „gefährlicher“ und „anſtößiger“ Stellen, die nach Voltaire ſeine Feinde und andere boshafte Leute eingeſchwärzt hatten. Die Zahl der Zuſätze, Änderungen, Verbeſſerungen und Ausſcheidungen iſt ſo gewaltig, daß das Werk in der vollſtändigen Ausgabe von Varianten ſtrotzt.

Das Gedicht iſt zügellos und frech, nichts Edles und Hohes gilt, wenn Aberglauben und religiöſes Vorurteil mit hereinſpielen; zugleich dient die „Pucelle“ dazu, die Widerſacher Voltaires an den Pranger zu ſtellen. Berühmte Dichter haben auch ſonſt leichtfertigere Gedichte geſchrieben und anerkanntes Heldentum ironiſch behandelt: warum ſollte nicht auch Voltaire vornehme Leſerinnen und Leſer durch dergleichen unterhalten? Die Geſchichte der Jungfrau von Orléans, die man doch nicht „amüſant“ finden kann, iſt ihm ein Vorwand für Satire, aufklärenden Eifer, luſtige und pikante Unterhaltung; aber mag er ſpotten über Ritter und Mönche, Könige und Edelfrauen, Hofleute und Ratsherren, das verzeiht man ihm nicht, daß er die rührende und poetiſche Geſtalt Johannas zum Gegenſtand cyniſcher und geſchmackloſer Späße machte. Allerdings erklärt ſich dieſe Verirrung aus Voltaires Widerwillen gegen jegliche Superſtition und aus ſeinen äſthetiſchen Grundſätzen. Johanna war ihm ein Werkzeug des Prieſtertrugs und der Politik des Grafen Dunois, „um die Angelegenheiten Karls VII. in Ordnung zu bringen“; und wie mochte eine Magd, die in einem Wirtshauſe gedient hatte, ein Mädchen in Mannskleidern, das auf einem Scheiterhaufen endigte, die Heldin einer heroiſchen Dichtung ſein und die ernſthafte Teilnahme feingebildeter und aufgeklärter Leute feſſeln? Ihr Schickſal gab höchſtens einen bequemen Anlaß, um Fanatismus, Unduldſamkeit und abergläubiſche Vorurteile zu brandmarken oder den Glauben an weibliche Tugend mit der geckenhaften Überhebung eines „Libertins“ dem Spotte preiszugeben.

Das Gedicht iſt dürftig in der Erfindung, arm an wirklich komiſchen Zügen. Perſönliche Anzüglichkeiten, ſelbſt auf hohe Perſonen, wie die Pompadour und Ludwig XIV., verliehen ihm indeſſen einen beſonderen Reiz in den Augen der Zeitgenoſſen: in den höheren Kreiſen las man es mit Behagen, und die Markgräfin von Bayreuth, Friedrichs II. geiſtreiche Schweſter, brachte eine Nacht damit zu, die „Pucelle“ abzuſchreiben.

Im heroiſchen Ton gehalten und durchaus modernen Inhalts iſt eine dritte umfangreichere epiſche Dichtung Voltaires: das „Gedicht von Fontenoy“ (Poème de Fontenoy, 1745). Hier wurden in einer genauen Schilderung der Schlacht von Fontenoy Ludwig XV., „der beſcheidenſte aller Sieger“, der Marſchall von Sachſen, Richelieu und der franzöſiſche Adel verherrlicht. Aber Voltaire genügte der Ruhm nicht, der erſte epiſche Dichter Frankreichs zu ſein; ſeine unbezwingliche Arbeitsluſt, die ſprudelnde Leichtigkeit ſeines Schaffens und ſein Ehrgeiz ließen ihn ſich überall bethätigen, wo es Lorbeeren zu pflücken gab und er ſeine Ideen verbreiten konnte. Zu ſeinem Glücke entfernte ihn eine herbe Erfahrung eine Weile aus der Geſellſchaft hochſtehender Gönner, deren Lebensgenuß er durch ſeine unterhaltenden Gaben ſteigerte. Er gewann dadurch an Würde und Selbſtändigkeit und entging dem Geſchick, Luſtigmacher der Vornehmen zu werden. Ein Herr von Rohan-Chabot, dem Voltaire eine ſpitzige Antwort gegeben hatte, ließ ihn durch ſeine Bedienten durchprügeln. Der Dichter bemühte ſich umſonſt, Genugthuung zu erlangen; vielmehr wirkten die Rohan beim erſten Miniſter einen Verhaftsbefehl gegen Voltaire aus, und am Morgen des 17. April 1726 erwachte er in der Baſtille. Er wurde nach vierzehn Tagen unter der Bedingung entlaſſen, daß er ſich aus Frankreich entferne. Voltaire ging (Mai 1726) nach England und blieb bis zum Frühjahr 1729 in London und auf den Landſitzen ſeiner engliſchen Freunde. Selbſt das Opfer einer ſchändlichen Mißhandlung und rechtloſer Willkür, empfand er um ſo lebhafter den Gegenſatz zwiſchen franzöſiſchen und engliſchen Zuſtänden. Männer wie Locke, Newton, Addiſon und Pope nahmen eine andere Stellung in ihrer Heimat ein als der Schöngeiſt in den Hofkreiſen Frankreichs. Newtons und Lockes Schriften lernte Voltaire jetzt kennen. Des letzteren „Verſuch über den menſchlichen Verſtand“ (1690) war längſt ins Franzöſiſche überſetzt worden, aber Voltaire eignete ſich erſt jetzt Lockes Erkenntnislehre an und hat für ihre Verbreitung in Frankreich gewirkt, bevor Etienne de Condillac (1715—80) ſie in ſeinem „Verſuch über den Urſprung der menſchlichen Kenntniſſe“ (Essai sur l'origine des connaissances humaines, 1746) und in der „Abhandlung über die Sinnesempfindungen“ (Traité sur les sensations, 1754) wiſſenſchaftlich ausbildete und weiterführte.

Fand Voltaire in England feſten Boden für ſeine philoſophiſchen Anſichten, ſo wurde er nicht erſt in England Deiſt: ſeine 1722 gedichtete Epiſtel an Urania (Madame de Ruppelmonde) enthält ſchon ein vollſtändiges Bekenntnis der „natürlichen Religion". Aber Anregung und neue Nahrung gewährten ſeinem längſt durch Bayles Zweifel geöffneten Geiſte die Schriften der engliſchen Deiſten, die ſich zu der Meinung bekannten, daß das natürliche Gottesbewußtſein die hinreichende und vollkommene Religion ſei, und zu beweiſen ſuchten, daß die natürliche Religion in dem vielfach durch Prieſtertrug entſtellten Chriſtentum enthalten ſei. Voltaire gewann aber überhaupt durch den regen perſönlichen Verkehr mit Politikern, Philoſophen, Dichtern, Publiziſten und angeſehenen Kaufleuten. Seine Abhandlung zur „Henriade" ſchrieb er in England und in engliſcher Sprache. Die Londoner Ausgabe des Gedichts auf Subſkription brachte ihm einen Gewinn von 100,000 Franken.

Als Voltaire wieder nach Frankreich zurückkommen durfte, vereitelte ſeine Feder die Erfüllung ſeines Wunſches, eine dauernde und angeſehene Lebensſtellung in ſeiner Vaterſtadt zu erhalten. Im März 1730 war die große Schauſpielerin Adrienne Lecouvreur geſtorben, und der während ihres Lebens von ganz Paris vergötterten Frau wurde das chriſtliche Begräbnis verſagt. Voltaire gab ſeiner Entrüſtung über dieſe Unduldſamkeit poetiſchen Ausdruck; als dieſe Verſe bekannt wurden, mußte er ſich verborgen halten; er beſorgte inzwiſchen in der Normandie die Herausgabe ſeiner „Geſchichte Karls XII." (Histoire de Charles XII, 1731 heimlich in Rouen gedruckt). Das Verbot dieſer Schrift in Frankreich war nur aus Rückſichten der äußeren Politik erlaſſen worden, ſonſt ſtand ihrer Verbreitung nichts im Wege; aber gefährlicher erſchien der Regierung und der Kirche ein Werk, worin Voltaire ſcharfe Kritik an franzöſiſchen Zuſtänden übte: die „Philoſophiſchen Briefe" (Lettres philosophiques, 1734).

Voltaire erzählte freilich nur, was er in England geſehen und erlebt hatte; er gab genauen Bericht über die Lehre und Geſchichte der Quäker (1.—4. Brief), er ſprach davon, daß ein Engländer, als freier Mann, auf dem Wege zum Himmel wandele, der ihm gefiele, er handelte von der Staatskirche, deren Diener dem Staate gehorchen müßten, von der Unbekanntſchaft der Engländer mit jenen undefinierbaren, weder geiſtlichen noch weltlichen Weſen, den Abbés. „Wenn die Engländer hören, daß in Frankreich junge Leute, die wegen ihrer Ausſchweifungen bekannt und durch weiblichen Einfluß zu hohen Würden in der Kirche emporgeſtiegen ſind, öffentlich Liebſchaften unterhalten, zu ihrem Vergnügen zärtliche Lieder dichten, alle Tage feine und lange Abendeſſen geben und von da hingehen, um die Erleuchtung des Heiligen Geiſtes anzurufen und ſich kühn die Nachfolger der Apoſtel zu nennen, ſo danken ſie Gott, daß ſie Proteſtanten ſind. Aber das ſind abſcheuliche Ketzer, die bei allen Teufeln zu brennen verdienen, wie Meiſter François Rabelais ſagt; ich will daher mit ihnen nichts zu ſchaffen haben." Dann ſpricht Voltaire von den politiſchen Einrichtungen Englands. Man ſagt, es habe viel Blut gekoſtet, um dieſen Zuſtand geſicherter bürgerlicher Freiheit zu erlangen. Gewiß! Aber haben andere, abſolutiſtiſch regierte Völker nicht auch die furchtbarſten und blutigſten Kämpfe durchgemacht? Und was haben ſie dabei gewonnen? Nichts als die Befeſtigung ihrer Sklaverei. Die Darſtellung und das Lob der engliſchen Verfaſſung geht Montesquieus „Geiſt der Geſetze" vierzehn Jahre voraus! Auf die Betrachtung des engliſchen Staatsweſens folgt die Empfehlung der Kuhpockenimpfung, und die übrigen Briefe behandeln engliſche Wiſſenſchaft und Litteratur. Der engliſchen Dichtung ſteht Voltaire im Grunde vorurteilsvoll und fremd gegenüber; ſympathiſch iſt ihm eigentlich nur Pope.

Das Lob der religiöſen und bürgerlichen Freiheit, die Empfehlung des Lockeſchen Senſualismus und der Newtonſchen Gravitationslehre, ſelbſt das Eintreten für die Kuhpockenimpfung, überhaupt die freie, vorurteilsloſe Art, die politiſche, religiöſe und geſellſchaftliche Entwickelung Englands zu ſchildern und zu einem Vergleich mit den heimiſchen Zuſtänden aufzufordern: dies alles gab dem Buche eine nachhaltige Wirkung, brachte den Verleger in die Baſtille, das Werk ſelbſt ins Feuer, den Verfaſſer in die Verbannung.

In ſeinen Lehrgedichten ſteht Voltaire unter der Einwirkung Popes. Von ihnen ſind zu nennen: das „Weltkind" (le Mondain, 1736), ein Lobgedicht auf den Luxus, die „Epiſtel über Newtons Philoſophie" (Epître sur la Philosophie de Newton, 1736) und die bedeutendere „Abhandlung in Verſen über den Menſchen" (Discours en vers sur l'homme, 1734—38) in ſieben Büchern. Später ſchrieb Voltaire noch das „Natürliche Geſetz" (la loi naturelle, 1751/52) für Friedrich den Großen und das „Gedicht über das Erdbeben von Liſſabon" (Poème sur le désastre de Lisbonne, 1755).

Die Abhandlung über den Menſchen enthält eine Sittenlehre, die von dem Gedanken ausgeht, daß die Verſchiedenheit der Lebensverhältniſſe für das Menſchenglück nicht entſcheidend ſei: jeder Stand hat ſeine Leiden, jeder Menſch ſein Mißgeſchick. Der Menſch iſt frei, wenn er handelt, als ob er frei wäre; Freiheit iſt Geſundheit der Seele, die er behaupten muß gegen die Laſter, die ſeine Tyrannen werden können.

„Wenn frei der Menſch iſt, ſoll er ſich regieren,
Hat er Tyrannen, ſoll er ſie entthronen."

Merkwürdig genug, faßte man dieſe Verſe 1791 politiſch auf und ſchrieb ſie an den Wagen, der „die Aſche" Voltaires ins Pantheon brachte. Voltaire verdammt nicht die Luſt an und für ſich: „man iſt Menſch, ehe man Chriſt iſt".

„Gefährlich iſt die Gabe, doch ſie kommt vom Himmel,
Zum Glück führt ihr Gebrauch, ihr Mißbrauch ins Verderben",

ſagt Voltaire wie Pope („Verſuch über den Menſchen" II, 3). Der Aſketiker iſt weniger Gottes Freund als Menſchenfeind. Das wahre Glück finden wir in der wahren Tugend, in der vernünftigen Selbſtliebe, aus der die Liebe zu Gott (Dankbarkeit) und die Nächſtenliebe hervorgeht.

Das Gedicht, das zugleich gegen Louis Racines (1692—1763) janſeniſtiſches Lehrgedicht über die Religion (la Religion) gerichtet war, iſt eine Glückſeligkeitslehre nach Pope, aber in der Durchführung, in der ſtarken Beimiſchung perſönlicher Beſtandteile, in der Satire und Polemik doch echt Voltairiſch. Noch ausgeſprochener deiſtiſch aber war das „Natürliche Geſetz", Voltaires „poetiſches Teſtament".

Das „natürliche Geſetz" iſt die in jedem Menſchen unabhängig vom Offenbarungsglauben ruhende Grundlage der Sittlichkeit: die Idee der Gerechtigkeit und das Bewußtſein davon, das Gewiſſen. Das Gewiſſen iſt weder ein Erzeugnis der Gewohnheit und der Erziehung noch kann es von den Leidenſchaften übertäubt werden. Selbſt der Menſch, der unrecht handelt, iſt ſich der Gerechtigkeit bewußt. Die Menſchen haben infolge der Verſchiedenheit ihrer Neigungen die Quelle der natürlichen Religion vergiftet. Man laſſe doch die Waffen der Intoleranz ruhen, verlöſche die Scheiterhaufen! Die Herrſcher ſollen ſich in den Dienſt der Gerechtigkeit ſtellen und den Frieden aufrecht erhalten, denn „wer Soldaten führt, muß Prieſter regieren können".

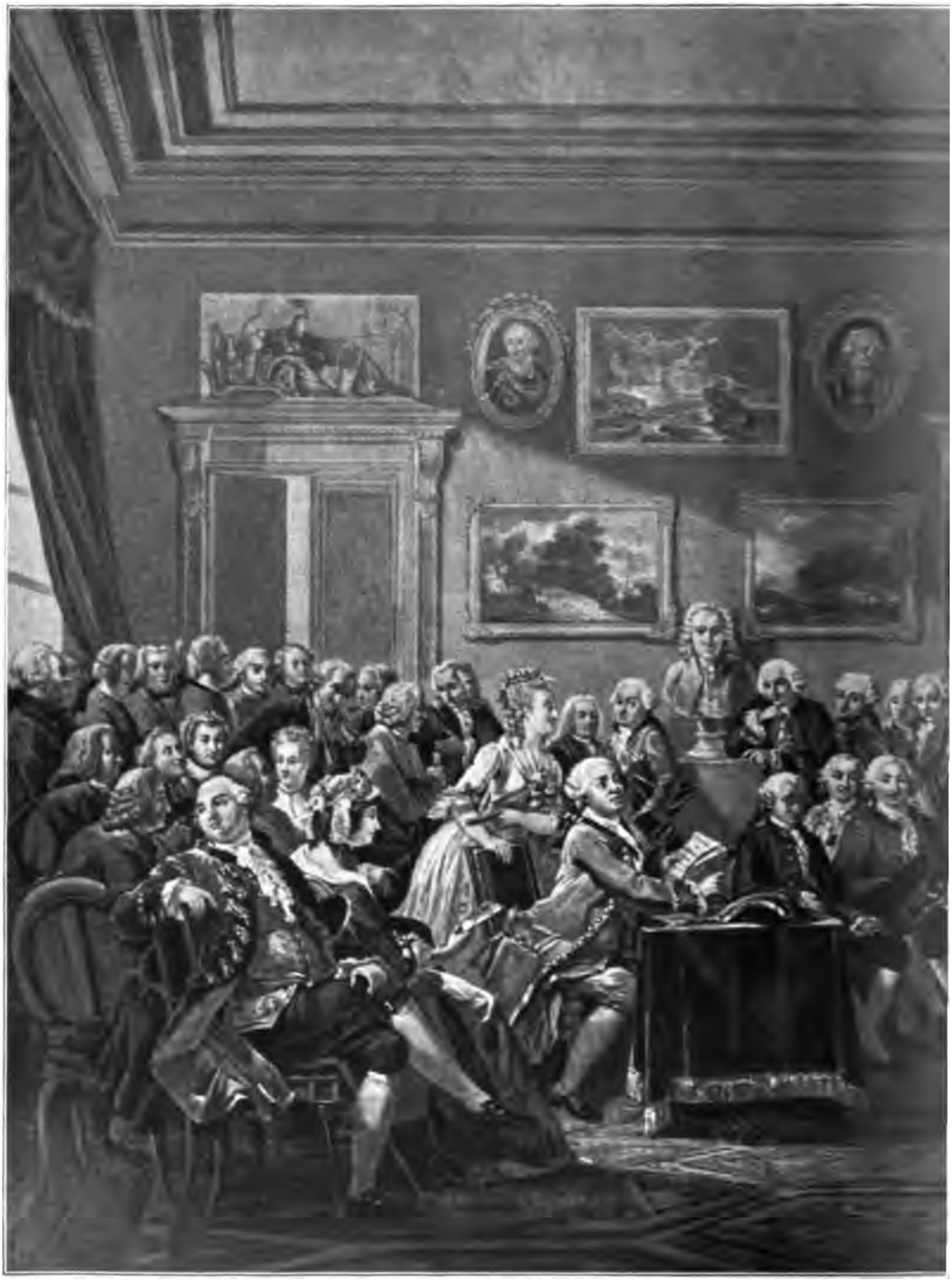
Die Lehrgedichte Voltaires ſind gereimte Laienpredigten von optimiſtiſcher Weltanſchauung über das von Pope gegebene Thema Whatever is, is right: ein höheres Vernunftweſen hat alles aufs beſte eingerichtet — wobei das Übel die notwendige Zugabe der Endlichkeit iſt — und dem Menſchen ſo viel moraliſche Einſicht und Kraft verliehen, um durch den Gebrauch ſeines natürlichen Lichtes zu ſeiner Glückſeligkeit zu gelangen. Poetiſches Leben erhalten dieſe Poeme dadurch, daß Spott und Satire die Darſtellung würzen und aufrichtige Wärme der Überzeugung dem Ausdruck Schwung verleiht.

Das „Erdbeben von Liſſabon" bezeichnet eine Wendung in des Dichters Weltanſchauung; der Satz der engliſchen Freidenker „Alles iſt gut" wird ihm zweifelhaft. Nach der furchtbaren Vernichtung, die ſo viel tauſend unſchuldige Opfer überraſcht hat, iſt ihm der Ausgleich von Gut und Böſe in der irdiſchen Welt nicht mehr recht glaubhaft, er ſagt nicht mehr „alles iſt gut", ſondern hofft nur, im Vertrauen auf die Güte der Vorſehung, daß „alles gut ſein wird".

Voltaire hat außerdem eine Unzahl kleinerer Gedichte verfaßt, Gelegenheitsverſe, Satiren, Epiſteln, galante Poeſien, lyriſche Kleinigkeiten und Oden; unter dieſen Gedichten iſt die im

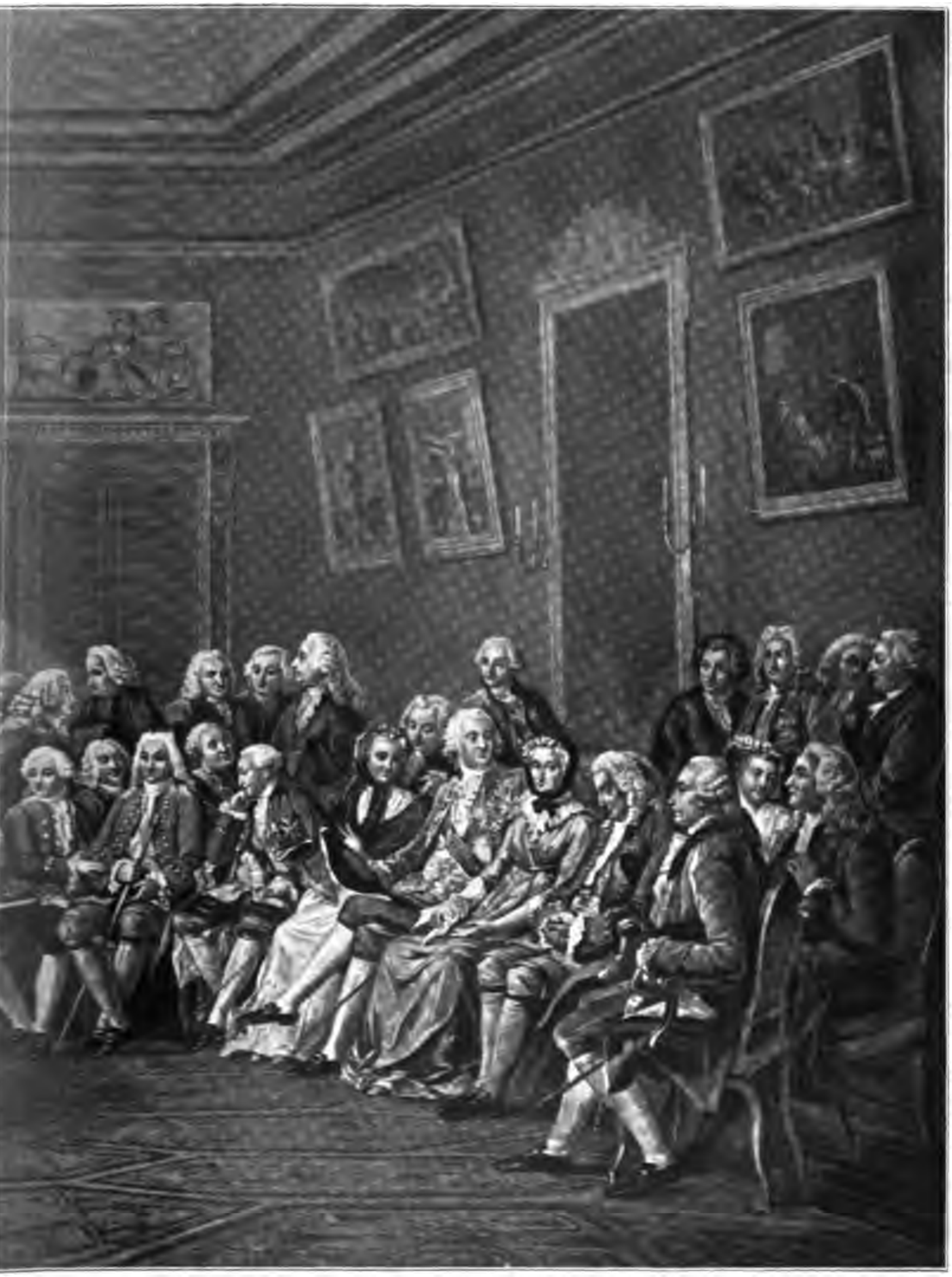
März 1755 „bei ſeiner Ankunft am Genfer See“ geſchriebene Epiſtel, die man „Ode an die Freiheit“ nennen könnte, von tieferer Empfindung; ſonſt ſind die Vorzüge dieſer Poeſien im allgemeinen Glätte der Form, Witz und Lebhaftigkeit der Gedanken.

Als **tragiſcher** Dichter hätte Voltaire in England vieles lernen können, wenn er nicht in ſeinen äſthetiſchen Anſchauungen ſchon vorher feſt geweſen wäre. Aber er machte wenigſtens den Verſuch, ſich mit Shakeſpeare auseinanderzuſetzen. Unbefangen würdigte er freilich den engliſchen Dichter ſelbſt in ſeinen jüngeren Jahren nicht, weder in der Zueignung des „Brutus“ an Bolingbroke noch in ſeinen „Philoſophiſchen Briefen“. Solange den Franzoſen gezeigt werden ſollte, daß man im Auslande etwas gelernt habe, begnügte ſich Voltaires Bewunderung Shakeſpeares mit milder Einſchränkung des Lobes; als aber der Geiſt, den er gerufen hatte, ſich nicht wieder bannen ließ, wurde der Tadel ſchärfer, und als De la Place in ſeinem „Engliſchen Theater“ Shakeſpeariſche Stücke in franzöſiſcher Sprache brachte (1746), ſagte Voltaire (Vorrede zu ſeiner „Semiramis“, 1748): „Es ſcheint, als ob die Natur daran Gefallen gefunden habe, in dem Kopfe Shakeſpeares das Höchſte und Stärkſte, das man ſich vorſtellen kann, zuſammenzubringen mit dem Gemeinſten und Abſcheulichſten.“ 1762 überſetzte er zwar Shakeſpeares „Julius Cäſar“ für die Akademie, aber kurz vorher (1761), als Letourneur mit ſeiner Shakeſpeare-Überſetzung hervortrat und neben ſeinem Engländer die Franzoſen nicht gelten laſſen wollte, verteidigte Voltaire in einem Aufruf an die Nation die franzöſiſche Tragödie gegen die Barbarei des Fremden. Noch zwei Jahre vor ſeinem Tode (Brief an die Akademie) bekämpfte er Shakeſpeare, und jetzt entfuhren ihm die bekannten Schmähungen. „Stellen Sie ſich einmal“, ſchreibt er an die Akademie, „Ludwig XIV. in ſeiner Galerie zu Verſailles vor, umgeben von ſeinem glänzenden Hofſtaat; ein in Lumpen gehüllter Hanswurſt (gemeint iſt Letourneur) dringt durch die Reihen der Helden, der großen Männer und der Schönheiten, die dieſen Hof bilden, und ſtellt das Anſinnen an ſie, Corneille, Racine, Molière um eines Seiltänzers willen zu verlaſſen, der glückliche Einfälle hat und ſeine Glieder verrenkt.“ Voltaire verteidigte mit Ernſt die „Methode Racines“, die drei von der Natur gegebenen Einheiten und die Verpflichtung der tragiſchen Kunſt, ſich vor den Erſten der Nation edel auszudrücken, gegen ein Verfahren, das in einem freien Lande eine Folge des Einfluſſes war, den das „Volk“ ausübte. Er ſelbſt hat von Shakeſpeare nur einzelne Motive und äußere Züge entlehnt. Die Eiferſuchtstragödie „Othello“ erſcheint in ſeiner Umgeſtaltung als „Zaire“, bei Einführung des Geſpenſtes in „Semiramis“ beruft er ſich auf „Hamlet“, bei ſeinen Römerſtücken „Brutus“ und „Cäſar“ darf man ebenfalls engliſche Einflüſſe annehmen. Blieb aber ſonſt bei Voltaire alles, wie es die klaſſiſche Überlieferung vorſchrieb, ſo ſtrebte er doch auch nach maleriſchen Wirkungen auf der Bühne und bemühte ſich, der Handlung einen ſchnelleren Gang und mehr Lebendigkeit zu geben. Er hat außerdem das Stoffgebiet der Tragödie erweitert: in ſeinen Stücken erſcheinen Helden aus allen Weltgegenden, und er rühmt ſich, zuerſt Namen aus der eigenen Geſchichte Frankreichs auf die Bühne gebracht zu haben. Die beiden Abarten der klaſſiſchen Tragödie, die heroiſch politiſche Tragödie Corneilles und die pathetiſche Liebestragödie Racines, ſind Voltaires Muſter. Corneille folgt er im „Ödipus“, „Brutus“, „Cäſar“ und „Mahomet“, Racine iſt ſein Vorbild bei „Zaire“, „Alzire“ und „Tancred“. Die Zeitgenoſſen verlangten vor allem Tragödien, die zum Herzen ſprachen: darum war „Zaire“ Voltaires größter Erfolg. Aber der Dichter benutzte die tragiſche Kunſt auch als ein Mittel, um eine liebenswürdige Sittenlehre, Duldſamkeit und politiſchen Unabhängigkeitsſinn zu predigen, um den verſtockten Fanatismus, barbariſche Tyrannei und Roheit zu brandmarken. In einigen Stücken ſind dieſe Tendenzen geradezu die Hauptſache.



Eine Vorlesung von Voltaires „Orphelin de la

Nach dem Gemälde von Charles Gabriel Lemonnier (zwischen 1804 und 1



Chine“ im Salon der Madame Geoffrin (1755).

o), Stich von Duboucourt, im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin.

Voltaire konnte ohne Bühne nicht leben. Wo er ſich häuslich niederließ, ſpielte er ſelbſt und ließ er ſpielen. In Paris, in Cirey, auf ſeinem Schloſſe zu Ferney (ſ. die Abbildung, S. 534) richtete er ein Privattheater ein, und wer von den Hausgenoſſen brauchbar war, mußte mitwirken. In den ſechzig Jahren, in denen Voltaire für die öffentliche Bühne dichtete (1718 bis 1778), verfaßte er 27 (28) Trauerſpiele ſowie 15 Komödien, Opern und Feſtſpiele. Die größten Erfolge brachten die Jahre 1718 bis 1760: „Œdipe“ (1718), „Brutus“ (1730), „Zaïre“ (1732), „César“ (1735), „Alzire“ (1736), „Mahomet“ (1741), „Mérope“ (1743), „Semiramis“ (1748), „Rome sauvée“ (Das gerettete Rom, 1752), „L’Orphelin de la Chine“ (Die Waiſe von China, 1755; ſ. die beigeheftete Tafel „Eine Vorleſung von Voltaires ‚Orphelin‘ u. ſ. w.“) und „Tancrède“ (1760).

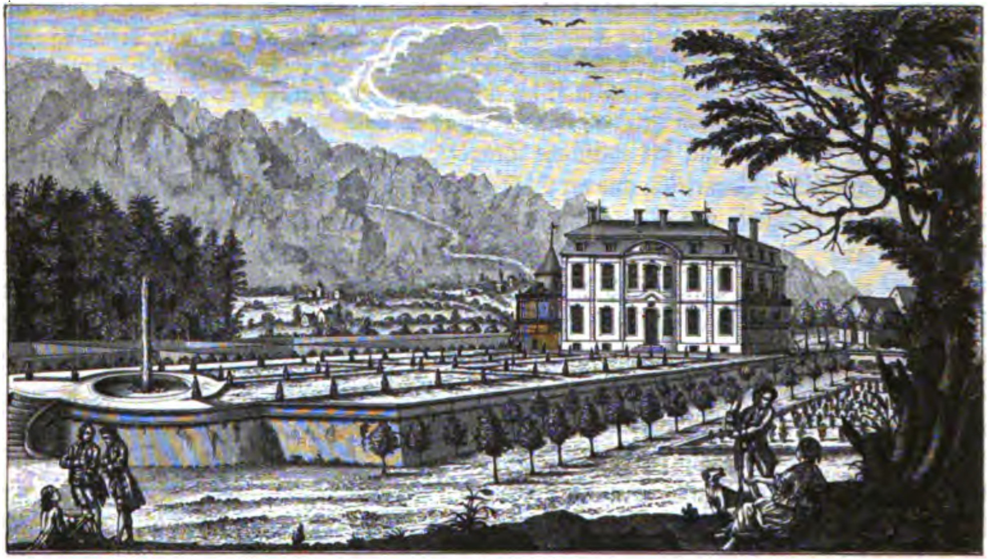
Voltaires „Zaïre“ nähert ſich dem bürgerlichen Rührſtück. Die Heldin bekennt ſich zum Chriſtenglauben, iſt aber ohne Vorurteile unter Mohammedanern aufgewachſen. Sie liebt den Sultan Orosman, wird ihm aber entfremdet, da ihre chriſtlichen Gefühle erwachen, als ſie nach langer Trennung ihren Vater Luſignan und ihren Bruder Néreſtan wiederfindet. Der edle Sultan Orosman verkennt, daß es die chriſtlichen Ideen und Vorurteile ſind, die ihm Zaïre zu entziehen drohen; ihn ergreift ein falſcher, eiferſüchtiger Argwohn gegen Néreſtan, und Zaïre wird ein Opfer dieſer Eiferſucht.

Voltaire hat das Stück als chriſtliche Tragödie empfohlen: Zaïre fällt als Opfer eines fanatiſchen chriſtlichen Vorurteils, und der Dichter verteidigt das urſprüngliche duldſame Chriſtentum gegen das kirchliche, wie es geſchichtlich geworden iſt. Eine ähnliche Tendenz verficht er in ſeiner „Alzire“, die in Peru zwiſchen chriſtlichen Spaniern und Eingeborenen ſpielt und den Gegenſatz verſchiedener Sitten und moraliſcher Anſchauungen zum Hintergrund hat. Am ſchärfſten aber geht er dem religiöſen Fanatismus im „Mahomet“ zu Leibe. Mahomet gründet eine Religion durch Betrug, er iſt ein kalter, berechnender Menſch, ein Tartuffe mit dem Schwerte. Der Dichter wollte zeigen, „zu welch fürchterlichen Ausſchreitungen der Fanatismus ſchwache Seelen führt, wenn ſie unter der Leitung eines Schuftes ſtehen“.

Als das tragiſche Meiſterwerk Voltaires wird „Merope“ betrachtet; es iſt ſeine regelmäßigſte, beſtkomponierte und ſtiliſtiſch vollendetſte Schöpfung. Vor ihm hatte der Italiener Maffei den Gegenſtand behandelt (1713). Die Heldin iſt eine meſſeniſche Königin, die ihren für tot gehaltenen Sohn rächen will und ihn dabei beinahe ſelbſt als den vermeintlichen Mörder tötet. Die erſte Darſtellerin der Merope (Dumesnil) wagte in dem Stücke auf der Bühne zu laufen, was man bis dahin für unvereinbar mit der tragiſchen Würde gehalten hatte. Nach „Zaïre“, „Mahomet“ und „Merope“ mußte Voltaire als der erſte tragiſche Dichter ſeiner Zeit gelten. Seine Widerſacher und der Hof verſuchten vergeblich, den alten, faſt ſchon vergeſſenen Crébillon gegen ihn auszuſpielen: für den hartherzigen Heroismus Crébillons hatte die Zeit kein Verſtändnis mehr. Den letzten großen Bühnentriumph feierte Voltaire mit „Tancred“, den man ſchon ein Ritterſtück nennen kann. Da gab es maleriſche Gruppen, Schilde, Rüſtungen, Deviſen; Fräulein Clairon (Aménaide) wünſchte, um noch ſtärker auf die Schauluſt zu wirken, im dritten Akte ein ſchwarz ausgeſchlagenes Gemach, einen Galgen und Henkersknechte; doch Voltaire meinte, „daß Fräulein Clairon dieſer unwürdigen Beihilfe nicht bedürfe, um zu rühren und die Herzen zu erweichen“, und Diderot unterſtützte Voltaire in der Abweiſung dieſes Wunſches. Der romantiſchen Fabel des „Tancred“ liegt die Geſchichte von Ariodante und Ginevra in Arioſtos „Raſendem Roland“ zu Grunde. Die Handlung bewegt ſich in den Konflikten der Liebe und des Familiengefühls mit der Vaterlandsliebe und der ritterlichen Ehre. Sie beruht zu ſehr auf einem bloßen Mißverſtändnis, um glaubwürdig zu ſein, aber ſie iſt voller Leben und von rührender Wirkung.

Die letzten Stücke Voltaires ſind unwichtig: häufig dienen ſie nur den Ideen ihres Verfaſſers und der Satire gegen Menſchen, die ihn beläſtigten oder ihm verhaßt waren.

Die ſich ſtets wiederholenden Widerwärtigkeiten mit der Polizei wegen ſeiner Schriften, die kühle Stimmung, die der Hof Ludwigs XV. ihm entgegenbrachte, der Mißerfolg bei ſeinen Bewerbungen um einen Platz in der Akademie — erſt am 6. Mai 1746 wurde er Mitglied — alles dies machte Voltaire Paris unbehaglich. Kurz vor 1734 hatte er hier die Marquiſe du Châtelet, die „göttliche Emilie", kennen gelernt, die ihm eine Zufluchtsſtätte auf ihrem Gute Cirey in Lothringen anbot. Sie war nicht ſchön, aber ſehr gebildet und begabt, beſonders für mathematiſche und phyſikaliſche Studien. Seit 1736 wurde Cirey Voltaires Aufenthalt. Das behagliche Stillleben, das doch nicht ſturmfrei war, wenn Meinungsverſchiedenheiten die beiden innig verbundenen, aber leidenſchaftlichen Geiſter aufeinanderplatzen ließen, iſt von Frau von Graffigny lebendig geſchildert worden. An Beſuchen und geſellſchaftlicher Unterhaltung fehlte es nicht; mit der vornehmen und litterariſchen Welt wurde ein lebhafter Briefwechſel unterhalten, dabei wurde aber fleißig gearbeitet: ein Ergebnis der wiſſenſchaftlichen Studien Voltaires und der Frau du Châtelet waren die „Grundzüge der Philoſophie Newtons" (Les éléments de la Philosophie de Newton, 1738) in gemeinverſtändlicher Darlegung. Während eines Beſuches am Hofe des guten Königs Stanislaus in Lunéville lernte die Marquiſe den jungen Offizier Saint-Lambert kennen. Voltaire wußte ſich als Philoſoph darein zu finden, daß die Freundin den jüngeren Mann vorzuziehen ſchien, aber plötzlich wurde das Band zerriſſen, das ihn an Cirey und die Marquiſe feſſelte, denn Emilie du Châtelet ſtarb am 10. September 1749 im Wochenbette. Ganz betäubt von Schmerz wandte ſich Voltaire wieder nach Paris. Er beſaß hier einen Palaſt und berief ſeine verwitwete Nichte, Frau Denis, zu ſich. Aber der Hof behandelte ihn kalt, die Zahl ſeiner litterariſchen Widerſacher war groß, und eine Schrift gegen die Steuerfreiheit des Adels und der Geiſtlichkeit („Die Stimme des Weiſen und des Volkes", La Voix du Sage et du Peuple, 1750) drohte gefährlich zu werden. Voltaire nahm daher



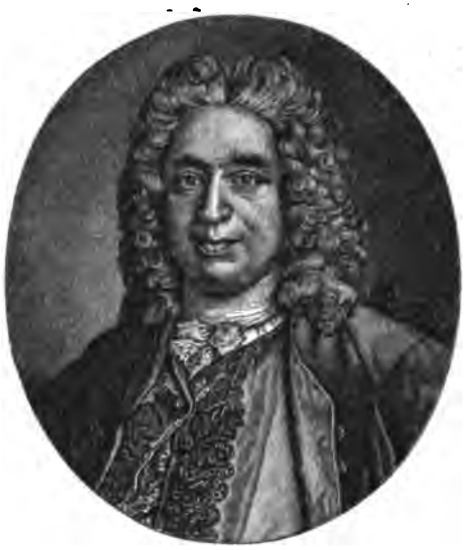
Voltaires Schloß zu Ferney. Nach einem Stich von Queverdo, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 533 u. 543.

endlich die Einladung Friedrichs II. an, mit dem er ſchon ſeit 1736 in brieflichem Verkehr ſtand, ging an den preußiſchen Hof und verbannte ſich ſo ſelber aus Paris und aus Frankreich.

---

3. Komödie und Roman.

In der Komödie war Voltaire nicht glücklich, obgleich er auch auf dieſem Gebiete, dem Zuge der Zeit folgend, moraliſch aufklärend und durch Rührung zu wirken ſuchte: andere waren ihm hier überlegen. Einer der beliebteſten unter den „ſittenbeſſernden“ komiſchen Dichtern war **Néricault Destouches** (1680—1754; ſ. die nebenſtehende Abbildung), der in ſeiner Jugend Soldat und vielleicht wandernder Komödiant geweſen war. In ſeinen erſten Stücken: „Der Undankbare“ (l'Ingrat, 1712), „Der Unentſchloſſene“ (l'Irrésolu, 1713), „Der Verleumder“ (le Médisant, 1715), hatte er gern einen „Charakter“ zur treibenden Kraft einer komiſchen Handlung gemacht, wobei man an La Bruyères Einfluß denken mag, obgleich ein derartiges Verfahren ja auch den älteren Luſtſpieldichtern nicht fremd war. Destouches kam 1716 nach England: der moraliſche Charakter, der ſeit dem Anfang des 18. Jahrhunderts die engliſchen Luſtſpiele kennzeichnete, und die engliſchen Wochenſchriften blieben nicht ohne Einwirkung auf ihn. Er ſchrieb jetzt aufs neue für die Bühne, darunter ſeine hervorragendſten Komödien: „Der verheiratete Philoſoph“ (le Philosophe marié, 1727), „Die verliebten Philoſophen“ (les Philosophes amoureux, 1730), „Der nächtliche Trommler“ (le Tambour nocturne, 1736, nach Addiſon), „Der Ruhmredige“ (le Glorieux, 1732), und verſchiedene „Charakterſtücke“. Destouches vermeidet, wie er ſagt, die „gewöhnlichen Verirrungen der Schriftſteller“; ſein Hauptzweck iſt, „die Tugend zu predigen und das Laſter in Verruf zu bringen“. Es finden ſich bei ihm moraliſche Betrachtungen über wahre und falſche Ehre, das Lob der Mittelmäßigkeit und Ähnliches, was auch in einer Epiſtel Boileaus ſtehen könnte. Seine Perſonen wiſſen oft, daß ſie eine beſtimmte Rolle zu ſpielen haben; der Ehrgeizige ſucht ſich den Lockungen der Liebe zu entziehen, weil er ehrgeizig bleiben will, der Undankbare fühlt, daß es ſein Beruf iſt, undankbar zu ſein, und daß er ſich darum verſtellen muß. Und am Schluß erſcheint, ähnlich wie in engliſchen Stücken, die „Moral“.



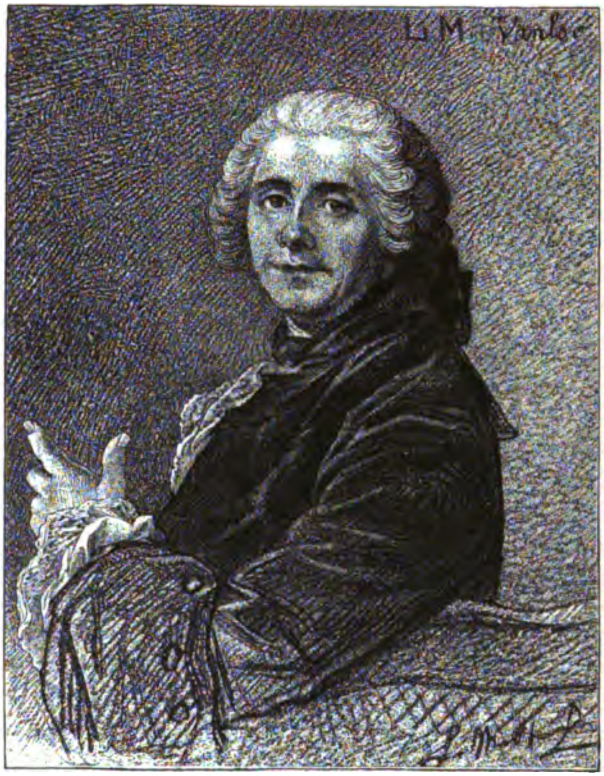
Néricault Destouches. Nach einem Stich von Petit (Gemälde von Bargillière), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Hier iſt nicht mehr die leichtfertige Luſtigkeit Regnards zu finden: das „edle Luſtſpiel“ (comédie noble) befleißigt ſich einer „anſtändigen Heiterkeit“ (gaieté décente) und bietet „eine reine und geſunde Sittenlehre“ dar, „die mäßig gewürzt wird durch gute Scherze und einige Züge von feinfühliger Schärfe“ (Destouches). Die Charaktere ſind anſtändige Menſchen, die nicht Tugendhaften geloben Beſſerung. Jetzt treten im Gegenſatze zur älteren Komödie ehrliche, gefühlvolle und opferwillige Bediente auf, wie gleichzeitig in England. Im „Ruhmredigen“ iſt ſchon der Schritt von der heiteren zu der rührenden Komödie gethan. Destouches war beſonders in Deutſchland beliebt; Leſſing nennt den „Verheirateten Philoſophen“, den „Ruhmredigen“ und den „Verleumder“ „Muſter einer feineren, höheren Komödie, als man von Molière ſelbſt in ſeinen ernſthafteſten Stücken gewohnt war“. In ſeiner Heimat fanden dagegen die letzten Stücke des Dichters wenig Anklang; er entſagte daher der Bühne, ſchrieb gegen die Philoſophen und verfaßte theologiſche Abhandlungen für den „Mercure galant“.

Eine viel feinere und originalere Begabung beſaß Pierre de Marivaux (1688—1763; ſ. die Abbildung, S. 537), der frühzeitig in Fontenelles und La Mottes Kreis gelangt war. Seine Neigung zu den Engländern bewies er, als er nach dem Muſter des Addiſon-Steeleſchen „Spectator“ einen „Franzöſiſchen Beobachter“ (Spectateur français, 1722) gründete. Als Luſtſpieldichter wirkte Marivaux in den Jahren 1720 bis 1746. Seine hervorragendſten Stücke heißen: „Das Spiel der Liebe und des Zufalls“ (le Jeu de l'Amour et du Hasard, 1730), die „Mütterſchule“ (l'Ecole des mères, 1732), „Das Legat“ (le Legs, 1736) und „Das beſiegte Vorurteil“ (le Préjugé vaincu, 1741). Aber ſchon in ſeiner erſten und zweiten „Überraſchung der Liebe“ (Surprise de l'amour, 1722 und 1728) trat ſeine Eigenart hervor. „Ich habe im menſchlichen Herzen allen Winkeln nachgeſpürt, in denen ſich die Eigenliebe verbergen kann, und jedes meiner Luſtſpiele hat den Zweck, ſie aus einem dieſer Winkel herauszuholen“, ſagt er ſelbſt mit Recht, denn er geht den geheimſten Regungen und Bedenklichkeiten eines zärtlich und vornehm fühlenden Herzens nach. Da er feine Seelenzuſtände darſtellt, trachtet er auch nach Feinheit des Ausdrucks und nähert ſich, wie ſeine Luſtſpielfiguren, mit zarten Umſchweifen und in abgezirkelten Wendungen ſeinem Ziele; die Zeitgenoſſen erfanden für dieſe Manier das Wort „Marivaudage“. Seine Charaktere ſind meiſt ohne verderbliche, haſſenswerte oder lächerliche Laſter, Schwächen und Fehler, denn das Widerſpiel erhebt ſich und wird ausgefochten zwiſchen anſtändig denkenden Menſchen von guter Erziehung und in vornehmer Lebensſtellung. Äußere Hinderniſſe ſind kaum vorhanden, ſondern gewiſſe innere Bedenklichkeiten halten die beiden Liebenden in einem Zuſtand der Ungewißheit. Sind die Bedenken überwunden und entſchließt man ſich, „Ja“ zu ſagen, ſo iſt das Spiel aus. Die Fehler, die dieſen Widerſtreit der Gefühle in Bewegung bringen, ſind Eigenliebe und Gefallſucht. Durch dieſe Zergliederung und Darſtellung des inneren Gemütslebens waren die Luſtſpiele Marivaux' etwas Neues. Ihre äußere Handlung knüpft an die Überlieferung der alten Verwickelungsſtücke an, aber der Dichter gibt der Verwickelung einen pſychologiſchen Inhalt. Es handelt ſich darum, durch irgend eine Liſt, bei deren Durchführung ein Diener behilflich iſt, die Verbindung der Liebenden zu ſtande zu bringen. Neben den beiden verliebten Hauptperſonen bilden Diener und Zofe ein zweites Liebespaar. An und für ſich iſt die Verwickelung ziemlich gleichgültig, die Hauptſache bleibt die Darſtellung der ſeeliſchen Vorgänge. Die herkömmlichen Figuren der Intriguenkomödie erhalten deshalb individuelles Leben, die Bedienten ſind keine unverſchämten Spitzbuben, ſondern ſie kopieren in anſtändiger Weiſe die Intrigue ihrer Herrſchaft. Marivaux hat Luſtſpiele geſchaffen, die ihren eigenartigen Reiz haben, indem ſie wie feine Gemälde aus der Rokokozeit anmuten. Bei ihm herrſcht eine harmloſe Heiterkeit vor, höchſtens in ſeiner „Mutter als Vertraute“ (Mère confidente, 1735) gerät er in das Gebiet des Rührdramas, der „weinerlichen Komödie“ (Comédie larmoyante).

Als Erfinder dieſer aus der Miſchung von Moral und Gefühl entſtandenen Gattung galt Pierre-Claude Nivelle de la Chauſſée (1694—1754; ſ. die Abbildung, S. 538), der in der „Scheinbaren Abneigung“ (la fausse antipathie, 1733) das erſte Beiſpiel der rührenden

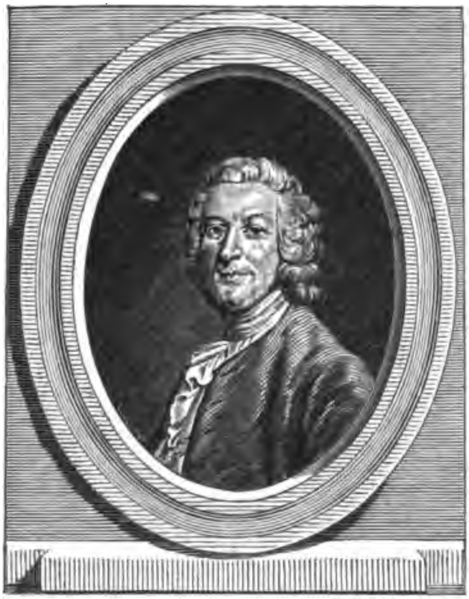
Komödie gab. Der Name „Comédie larmoyante“ iſt ein Spottname; ſpäter ſpricht man von bürgerlichen Trauerſpielen (tragédies bourgeoises) oder (ſeit Beaumarchais) von „Dramen“. Einen durchſchlagenden Erfolg hatte La Chauſſée erſt mit ſeiner dritten Komödie, der „Freundesſchule“ (l'Ecole des Amis, 1737), einem ausgeſprochenen Rührſtück und Sittenſchauſpiel mit moraliſchem Endzweck. Alexis Piron (vgl. S. 518), der Verfaſſer der „Métromanie“ (1738), einer witzigen Komödie im älteren Stile, fragte die Leute, ob ſie die Predigten des hochwürdigen Pater La Chauſſée gehört hätten, und die Kritik klagte La Chauſſée der Vermiſchung der Tragödie und der Komödie an. Der Dichter durfte ſich dem gegenüber auf vorher Dageweſenes berufen, auf des großen Corneille „Don Sancho von Aragon“, aber die Kritiker fuhren fort, mit Spott und Ernſt das Rührſtück zu bekämpfen, das doch im Grunde nur ein Erzeugnis der Zeitſtimmung war. Chauſſiran (Refléxions sur le comique larmoyant, 1747) bewies, daß die Neuerung nicht durch das Beiſpiel der Alten geheiligt ſei, und daß man kein Recht habe, die Komödie fortwährend umzugeſtalten. Fréron und Voltaire nahmen ſich des Rührſtückes an. Letzterer ſagte: „Alle Arten ſind gut, die langweiligen ausgenommen“, und verfaßte ſelbſt die rührenden Komödien „Der verlorene Sohn“ (l'Enfant prodigue, 1736) und „Nanine“ (1748) nach Richardſons „Pamela“. Später freilich urteilte er anders (im „Dictionnaire philosophique“) und meinte, die Franzoſen hätten das Lachen verlernt.



Pierre de Marivaux. Nach einer Zeichnung (Gemälde von Louis Michel Vanloo), im Beſitze des Herrn Guſtave Larroumet in Paris. Vgl. Text, S. 536.

La Chauſſée verfaßte für das „Franzöſiſche Theater“ noch die Komödien „Mélanide“ (1741), „Liebe um Liebe“ (Amour pour amour, 1742), „Die Mütterſchule“ (l'Ecole des mères, 1744, alſo derſelbe Titel wie bei Marivaux), „Die Gouvernante“ (La gouvernante, 1747) und „Die Schule der Jugend“ (l'Ecole de la jeunesse, 1749). Als ſeine beſten Stücke werden die „Mütterſchule“ und „Mélanide“ betrachtet. In dem erſten Luſtſpiel wird die parteiiſche und blinde Mutterliebe dargeſtellt, wie nachmals von Augier in „Philiberte“, und in „Mélanide“ findet ſich ſchon die ſpäter ſo beliebte romanhafte Vorgeſchichte. La Chauſſée hatte nicht die Kühnheit, Ernſt und Scherz, komiſche und tragiſche Wirkungen zu miſchen. Der ernſte Ton bewahrt die Stileinheit, die alten Geſetze der Szenenverbindung, die drei Einheiten werden beobachtet, der Alexandriner beibehalten. Die Hauptneuerung iſt die beſcheidenere

Lebensſtellung der Helden, der Verzicht auf die Darſtellung von Gewaltthaten und Verbrechen, ſelbſt von ſolchen, die innerhalb der bürgerlichen Sphäre tragiſche Verwickelungen heraufbeſchwören können, Ehebruch und Verführung. La Chauſſée bringt brave, anſtändige Leute auf die Bühne, die wie die Menſchen ihres Zeitalters leicht in Thränen ausbrechen. Eng iſt die Fühlung mit dem ſentimentalen und moraliſchen Roman: weil die Verhältniſſe der Familie an und für ſich zu einfach ſind, um ſtarke Wirkungen der Rührung zu erzielen, werden romanhafte Mittel benutzt, ungewöhnliche, der dramatiſchen Handlung vorausliegende Vorgänge als Urſachen für die Störungen des Familienlebens und der Gemütszuſtände herbeigezogen: ſchwierige Eheverhältniſſe, die Uneinigkeit und Trennung erzeugen, Antipathien und Vorurteile, die trübend in das natürliche Verhältnis von Eltern und Kindern eingreifen und zu Auflehnungen und Spannungen führen. Im Grunde ſind es dieſelben Gegenſtände, die auch den Inhalt der modernen Dramen bilden: La Chauſſée hatte den Mut gehabt, es offen auszuſprechen, daß er nicht erheitern, ſondern rühren wolle.



Pierre-Claude Nivelle de la Chauſſée. Nach einem Stich von Latour, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 536.

Der Roman dieſer Epoche iſt innerlich und äußerlich den moraliſierenden Komödien nahe verwandt, freilich nicht der Roman Claude de Crébillons des Jüngeren (1707—77), denn deſſen Werke, wie die „Verirrungen des Herzens und des Geiſtes“ (les Égaremens du cœur et de l'esprit, 1736), ſind von großer Sittenloſigkeit. Aber ſelbſt Crébillon gibt dem liederlichen Weſen einen Zuſatz von Empfindſamkeit und ſtrebt im Wettſtreit mit Marivaux nach zierlicher und bis zur Unverſtändlichkeit geſuchter Ausdrucksweiſe.

Der fruchtbarſte Erzähler dieſer Zeit iſt Antoine François Prévoſt (1697—1763). Voll Verzweiflung über den ſchmählichen Ausgang einer Liebſchaft war er Benediktinermönch geworden, aber nach ſechs Jahren entfloh er aus ſeinem Kloſter (1728) und lebte darauf in England und Holland. Als er nach Frankreich zurückgekehrt war, wurde er Almoſenier des Prinzen Conti und gab eine Zeitſchrift, „Das Für und das Wider“ (le Pour et le Contre, 1733—40), heraus, für die ebenfalls der engliſche „Spectator“ das Vorbild war. Außerdem ſchrieb Prévoſt vielbändige Romane: die „Denkwürdigkeiten eines Mannes von Stande“ (Mémoires d'un homme de qualité, 1728), „Cleveland, oder der engliſche Philoſoph“ (Cléveland ou le Philosophe anglais, 1731—38), den „Dekan von Killerine“ (le Doyen de Killerine, 1735—40), Werke, in denen das Stoffliche, beſtehend in ungewöhnlichen und abenteuerlichen Begebenheiten, vorherrſcht, aber zugleich die Sitten und Anſchauungen der vornehmen Geſellſchaft in den letzten Jahren Ludwigs XIV. von der guten Seite und ohne Satire dargeſtellt werden. Die „Denkwürdigkeiten“ enthielten auch die Geſchichte der Manon Lescaut, den ſelbſterlebten Liebesroman Prévoſts, der dann auch allein gedruckt (1733) und ſchnell berühmt wurde.

„Manon Lescaut“ iſt eine Erzählung, worin anſpruchslos, mit einfachen Mitteln, ohne ungewöhnliche Abenteuer wirkliche Menſchenſchickſale erzählt werden. Der Chevalier des Grieux hat ein blutjunges Mädchen geringer Herkunft kennen gelernt. Das Pärchen reiſt nach Paris und lebt dort vergnügt in den Tag hinein. Des Grieux wird von ſeinen Verwandten aus Paris geholt und in Haft gehalten; es gelingt ihm aber, zu entwiſchen und ſich wieder mit Manon zu vereinen. Er wird zum Spieler und, um die Not des Lebens fern zu halten, ſelbſt zum falſchen Spieler. Auch Manon verleitet der Hang zum Wohlleben zur Treuloſigkeit gegen ihren Geliebten. Aber der Chevalier läßt nicht von ihr: er folgt ihr ſogar, als ſie wegen ihres Lebenswandels polizeilich nach Amerika verſchickt wird, in die Verbannung. Die Leiden und Mühſale, die beide fern von der Heimat ertragen müſſen, und der Tod Manons bilden einen ſühnenden Schluß.

Es möchte ſcheinen, als ob „Manon Lescaut“ in die Klaſſe der Schelmenromane gehörte, aber nicht der unterhaltende Reiz des Schelmenromans iſt es hier, der wirklich anzieht und über ſittliche Bedenken hinweghebt, ſondern vielmehr die treuherzig warme Darſtellung einer innigen Liebe, die Leichtſinn, Schuld und Unglück überdauert. Es iſt Redensart, zu ſagen, Prévoſt wolle eintreten für die „Willkür des Herzens gegenüber den ſittlichen Mächten“; Prévoſt beabſichtigt nicht, auf das Recht der Leidenſchaft pochend, ſittliche Verirrungen zu beſchönigen: er ſtellt nur die Macht der Leidenſchaft mit einfacher Wahrheit dar. Aber Prévoſt hat Mitleid mit den liebenswürdigen Sündern. Vielleicht iſt dies Mitleid das Erzeugnis einer weichlichen Sittlichkeit, jener Philoſophie, die geneigt iſt, einem zärtlichen Herzen vieles, wenn nicht alles, zu vergeben. Dabei miſcht ſich Prévoſt nicht mit Betrachtungen ein, er trägt ſeine Geſchichte ſchlicht und natürlich, ja ſcheinbar nachläſſig vor und ſchafft das erſte nicht von ſatiriſcher oder humoriſtiſcher Abſicht verzerrte Wirklichkeitsbild aus der bürgerlichen Welt Frankreichs.

„Manon Lescaut“ übertrifft an poetiſchem Werte Marivaux' unvollendete Familienromane „Marianne“ (La vie de Marianne, 1731—41, 11 Teile; dazu ein 12. Teil aus anderer Feder) und „Der Bauer, der ſein Glück gemacht hat“ (le Paysan parvenu, 1735, 5 Teile).

In „Marianne“ erzählt die Heldin einer Freundin die Erlebniſſe ihrer Jugend. Sie war als Waiſe nach Paris gekommen, hatte ihre Reinheit inmitten der Gefährdungen des Weltlebens bewahrt und war ſchließlich durch die Ehe in den Hafen einer angeſehenen und ſicheren Lebensſtellung eingelaufen.

Der „Emporgekommene Bauer“ ſollte das männliche Gegenſtück zu „Marianne“ werden. Für beide bleibt, was die äußere Geſtalt der Erzählung und auch den kühlen Ton des Vortragenden angeht, der Schelmen- und Abenteuerroman „Gil Blas“ das Vorbild: der Roman bietet eine an den Faden einer ſelbſterzählten Lebensgeſchichte aufgereihte Folge von Begebenheiten. Aber es ſind nicht bloß Begebenheiten aneinandergefügt, ſondern auch ſehr eingehende Schilderungen. Marivaux malt an und für ſich gleichgültige Vorgänge um ihrer ſelbſt willen mit einer Liebe fürs Einzelne aus, die man ſonſt noch nicht findet; er ſchildert die einzelnen Klaſſen der mittleren bürgerlichen Geſellſchaft wirklich natürlich und wahrheitsgetreu. Von „Gil Blas“ unterſcheidet ſich das Verfahren Marivaux' dadurch, daß er an Ort und Stelle bleibt und auf das Innere ſeiner Charaktere eingeht. Dabei häuft er einzelne Beobachtungen und Züge, bringt keinen Geſamteindruck hervor und gelangt überhaupt nicht zum Abſchluß. Er verwandelt den Erfahrungsſtoff nicht in Erzählung, ſondern läßt den Leſer an ſeinen Beobachtungen teilnehmen und daraus die moraliſche Lehre ziehen.

Es war Aufgabe der vornehmen Dichtungsarten, ſich jetzt aufzuſchwingen zur Verkündung der hehren Worte Toleranz, Humanität, Freiheit, aber auch der beſcheidenere Roman und die Komödie waren ſich ihrer ſittlichen Aufgaben bewußt geworden, und indem ſie dem dritten Stande in der Litteratur Berückſichtigung verſchafften, rühmten ſie den Adel der Tugend vor dem Adel der Geburt und die Gefühle eines edlen und zärtlichen Herzens vor dem Anſehen und dem Stolz hoher geſellſchaftlicher Stellung.

XVI. Die Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. von 1750 bis 1790.

1. Voltaire als philoſophiſcher Schriftſteller.

Voltaire (ſ. die Abbildung, S. 542) war über fünfzig Jahre alt, als er Romane zu ſchreiben anfing. Die Richtung ſeines Geiſtes und ſeine Gaben wieſen ihn nicht auf die Darſtellung des einzelnen, von Umgebung, Zeitſitte und Charakteranlagen abhängigen Menſchenſchickſals, aber er gebrauchte die Anziehungskraft einer ſinnreich erfundenen und gut erzählten Geſchichte für die Verbreitung ſeiner Weltanſchauung. Die Romanform diente ſeinem Eifer für Humanität und feine Bildung, ſeinem regen Widerſpruchsgeiſt, ſeinem geſunden Menſchenverſtand und Witz, er konnte ſich hier ſeiner Luſt, zu fabulieren, hingeben und mit neckiſchem Behagen zeigen, wie Menſchen und Dinge doch eigentlich ganz von ſelbſt lächerlich wären. Den Erzählungsſtoff nimmt er von verſchiedenen Seiten auf: er ſchreibt Reiſeromane, morgenländiſche Märchen und phantaſtiſche Novellen, Abenteuer- und Herzensgeſchichten. Die Geſchicke ſeiner poetiſchen Geſtalten kümmern ihn wenig: ſein Anteil gehört der ziviliſierten Menſchheit, den Kämpfen und Leiden, Widerſprüchen und Hoffnungen ihrer Kultur. Sein Blick ſchweift umher, über Frankreich und Europa hinaus, in ferne Weltteile und ſelbſt in überirdiſche Gebiete: er ſchreibt philoſophiſche Romane und Erzählungen. Hier hat Voltaire ſeine beſten und unvergänglichſten Werke geſchaffen. In der Vermiſchung von Satire, Philoſophie und Dichtung kann er glänzend ſeine Eigenart entfalten. Da dieſe Arbeiten Romane ſind, kann niemand von ihnen Unparteilichkeit und philoſophiſche Gründlichkeit fordern, da es philoſophiſche Romane ſind, kommt es weniger auf eine erſchöpfende Charakterſchilderung der poetiſchen Geſtalten an. Wer hat aber je zuvor in Erzählungen mit ſo feiner Ironie und ſpielender Anmut, mit ſo glänzender und unterhaltender Schlagfertigkeit wichtige Fragen und Tendenzen der geſellſchaftlichen, ſittlichen und religiöſen Kultur behandelt? Voltaire beſaß die Kunſt, ernſthafte Dinge unterhaltend zu machen. Deshalb wurde er ein Liebling der Großen, über die er ſich ſonſt weidlich luſtig gemacht hat, deshalb gefielen ſeine Romane der vornehmen Geſellſchaft, die, ſelbſt wenn ſie ſich mit ernſthaften Fragen beſchäftigte, unterhalten ſein wollte und nichts mehr ſcheute als Langeweile und Einförmigkeit.

„Der Welt Lauf, oder das Geſicht Babucs" (Le monde comme il va ou la vision de Babouc, 1748), Voltaires erſte Erzählung, war 1746 für die Herzogin von Maine in Sceaux geſchrieben worden. Die Moral iſt: Laßt der Welt ihren Lauf! „Zadig, oder das Schickſal" (Zadig ou la Destinée, 1748), eine morgenländiſche Geſchichte, enthält Anleihen aus Arioſto, „Tauſendundeiner Nacht" und anderen Quellen. Die Erzählung lehrt, daß nach dem Urteil der Vernunft die Vorſehung blind über die Geſchicke der Menſchen verfügt. In „Mikromegas" (1752) findet ſich die Nachahmung eines Swiftſchen Gedankens; Fontenelle wird darin als „Zwerg Saturns" verſpottet.

Der glänzendſte Roman Voltaires iſt „Candidus“ (Candide ou l'Optimisme, 1759), eine Widerlegung deſſen, was nach der populären Auffaſſung Philoſophie des Optimismus hieß. Der Grundgedanke berührt ſich mit dem Gedicht über das Erdbeben zu Liſſabon (vgl. S. 531).

Das Buch iſt eine abſcheulich luſtige und bisweilen recht cyniſche Darſtellung der Zufälligkeiten des Lebens und des menſchlichen Elends in ſeinen verſchiedenen Geſtalten in der äußeren Form des Abenteuer- und Reiſeromans. Candidus wächſt unter der Lehre des Optimiſten Pangloſſe auf dem Gute des Freiherrn von Thunderdentronckh in Weſtfalen auf. Kunigunde, des Barons Tochter, verliebt ſich in ihn; Candidus wird ſchmachvoll fortgejagt. Er fällt Werbern in die Hände, läuft aber davon. In Holland nimmt ihn ein Wiedertäufer auf und reiſt nebſt Pangloſſe, den man als Bettler, von Krankheit entſtellt, angetroffen hat, nach Liſſabon. Trotz der Lehre von der beſten Welt verfolgt ſie das Unglück; Candidus wird von der Inquiſition geſtäupt, trifft aber Kunigunde an, flieht mit ihr nach Cadiz und geht als ſpaniſcher Hauptmann nach Südamerika. Seine Abenteuer führen ihn ins Jeſuitenreich Paraguay, wo er den Sohn ſeines Freiherrn als Jeſuiten findet und bei einem Wortwechſel erſticht. Auf ſeiner Flucht gelangt Candidus in das Land Eldorado, das weder Krieg noch Prozeſſe kennt; mit großen Reichtümern kehrt er nach Europa zurück, ein Teil ſeiner Schätze wird ihm aber von Gaunern abgenommen; ſchließlich gelangt er nach Venedig und ſpeiſt in einem Gaſthaus mit ſechs entthronten Fürſten. Am Ende finden ſich alle Hauptperſonen des Romans in Konſtantinopel zuſammen, Candidus, ſein Reiſebegleiter Martin, ein gelehrter Peſſimiſt, den des Lebens Prüfungen zu dem Schluſſe gebracht haben, „daß der Menſch geboren ſei, um entweder in den Zuckungen der Unruhe oder in der Erſtarrung der Langeweile zu leben“, Pangloſſe, der unverbeſſerliche Optimiſt, Kunigunde und ihr Bruder, der junge Baron Thunderdentronckh. Candidus hat mit dem geringen Reſte ſeines Vermögens ein Gütchen am Marmarameer erworben und die alt und häßlich gewordene Kunigunde geheiratet. Keines iſt recht zufrieden. Da trifft Candidus eines Tages einen braven alten Türken, der glücklich und zufrieden mit ſeinen Kindern von dem Ertrage eines Ackers lebt. Dieſer Gemüſegärtner hat das wahre Glück gefunden: die Arbeit hält drei große Übel von ihm fern: Langeweile, Laſter, Mangel. „Jetzt weiß ich, worauf es ankommt“, ſagt Candidus, „wir müſſen unſeren Garten bauen.“ — „Arbeiten wir, ohne zu grübeln“, ſagt Martin, „das iſt das einzige Mittel, das Leben erträglich zu machen.“

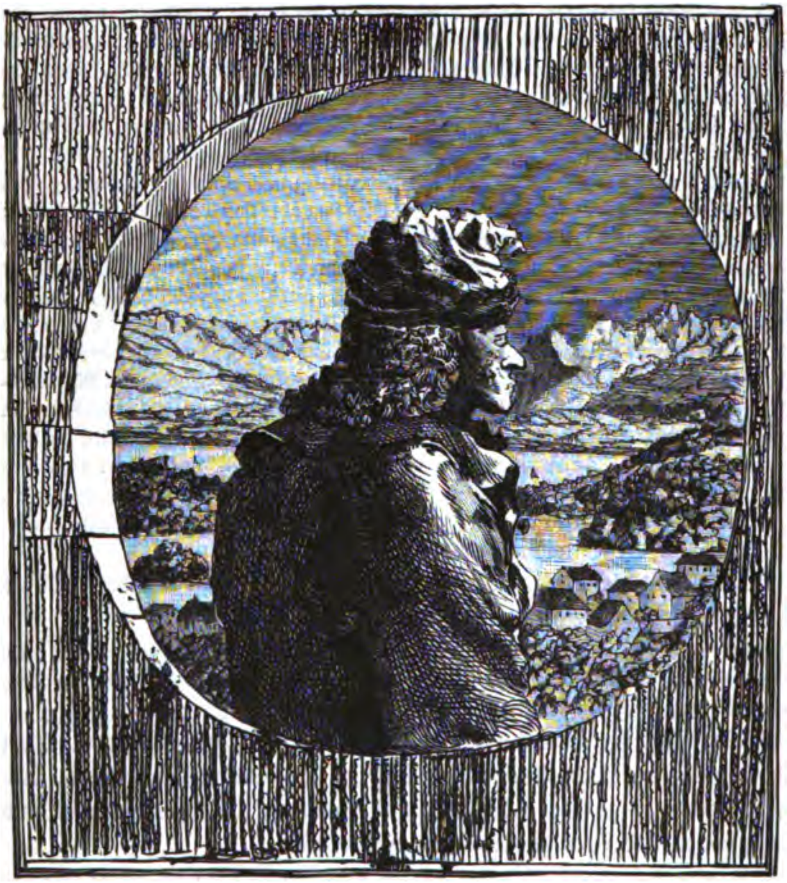
Geſtalten, die wirklich leben, Schickſale, die wahr und glaubwürdig ſind, und die herzliches Mitgefühl erwecken, enthält Voltaires „Harmloſer“ (L'ingénu, 1767).

Der Held, ein junger Franzoſe, iſt bei den Huronen aufgewachſen, kommt nach Frankreich und gerät durch ſein natürliches Weſen in allerlei Widerſpruch zu den Sitten und Gebräuchen der ziviliſierten Welt, die komiſch wirken, obgleich eigentlich der junge Hurone im Rechte iſt.

Voltaire begeiſtert ſich hier nicht etwa für den Naturzuſtand gegenüber der Kultur. Sein „Naturmenſch“ wird vielmehr durch die Bildung ein beſſerer und edlerer Mann. Seine Abſicht war, zu zeigen, daß der rohe, natürlich denkende und handelnde Menſch edler denkt und handelt als der Laſterhafte, der die Vorteile der Kultur mißbraucht.

Vieles in ſeinen Romanen verdankt Voltaire den Engländern Defoe und Swift und der orientaliſchen Märchendichtung. Er führt ſeine Geſtalten gern weit in der Welt herum, im „Mikromegas“ ſogar bis zu den Sternen; auch das „Märchen von der Prinzeſſin von Babylon“ (La Princesse de Babylone, 1768) und der „Scarmentado“ (1756) ſind Reiſegeſchichten. Es machte Voltaire Vergnügen, zu zeigen, daß unter den verſchiedenſten Himmelsſtrichen, ungeachtet der Abweichungen in Sitten und Gebräuchen, die menſchliche Natur im Grunde überall dieſelbe ſei. Als einige der Encyklopädiſten, wie Helvétius und Holbach, es zu arg trieben, ſchrieb der mehr als achtzigjährige Greis noch einen Roman: „Jenny“ (1775), die Geſchichte eines jungen Engländers, der in ſchlechte Geſellſchaft gerät und ein vollſtändiger Gottesleugner zu werden verſpricht. Voltaire glaubt nicht an den Bayleſchen Satz, daß ein Staat von lauter Atheiſten möglich wäre; nach ihm müßte dann die Geſellſchaft durch Verbrechen und Zügelloſigkeit zu Grunde gehen.

Die Romane Voltaires ſind entſtanden, als ihn das Leben darüber belehrt hatte, daß er ſein Glück nicht in glänzender Stellung an einem Fürſtenhofe finden ſollte, ſondern in arbeitsfroher Unabhängigkeit. Der Philoſoph hatte lange gezögert, ehe er der ehrenvollen, aber bindenden Freundſchaft eines genialen Königs ſeine Freiheit opferte. Er lebte freilich in Potsdam oder in Berlin nach ſeinem Belieben. Sein Hauptgeſchäft für den König war, deſſen poetiſche und hiſtoriſche Arbeiten ein oder zwei Stunden des Tages durchzuſehen und zu verbeſſern; auch nahm Voltaire gewöhnlich mit Algarotti, d'Argens, La Mettrie und anderen an der Abendtafel Friedrichs teil. Seine wichtigſte litterariſche Arbeit war zu dieſer Zeit die Vollendung der Schrift, die ihn ſchon in Cirey beſchäftigt hatte, des „Jahrhunderts Ludwigs XIV.“, aber er betrieb noch andere Geſchäfte. Er ließ ſich in eine wenig ehrenhafte Spekulation ein, und den Vermittler machte dabei ein Jude Hirſchel. Zum Unglück geriet Voltaire mit ſeinem Geſchäftsmanne in Streit, und überdies kam noch ein Juwelenhandel hinzu, bei dem Voltaire von Hirſchel übervorteilt zu ſein behauptete. Voltaire wollte nicht beſchwören, daß er in dem Vertrage über den Juwelenhandel nachträglich nichts geändert habe; er ſchloß lieber mit Verluſt einen Vergleich mit ſeinem Gegner (26. Februar 1751). Leſſing, der die franzöſiſchen Schriftſtücke in dem Prozeſſe überſetzte, kam in einem Epigramme zu dem Schluſſe, daß dem Juden ſeine Liſt nicht gelungen ſei, weil Herr Voltaire ein noch größerer Schelm ſei als er. Friedrich II. ermahnte den Philoſophen, ſich von der „Hitze ſeiner Leidenſchaften“ nicht zu neuen Händeln hinreißen zu laſſen, aber das Verhältnis des Königs zu ſeinem Kammerherrn bekam einen neuen Riß, als Äußerungen, die der König über Voltaire und dieſer über den König



Voltaire als Greis. Nach einem Stich (Gemälde von Huber), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 540.

gemacht haben ſollte, hin und her getragen wurden. Dazu war Voltaire mit dem Präſidenten der Berliner Akademie, Maupertuis, in Zwiſt geraten und hatte die Akademie eine von Maupertuis tyranniſierte und entehrte Körperſchaft genannt. Dies erregte Friedrichs Unwillen, er miſchte ſich ſelbſt ein und ließ ſogar eine der gegen Maupertuis gerichteten Voltairiſchen Schriften, die „Diatribe des Doktor Akakia“, Weihnachten 1752 durch Henkershand auf dem Gendarmenmarkt in Berlin verbrennen. Acht Tage darauf ſchickte Voltaire Orden und Kammerherrnſchlüſſel zurück mit der Aufſchrift:

So wie ein Liebender im düſtern Augenblick
Der Liebſten Bild ihr wieder ſendet,
Beglückt, als Du ſie mir geſpendet,
Geb' ich ſie nun mit Schmerz zurück.

Friedrich ließ ihm alles wieder zuſtellen, und nach einer ſcheinbaren Ausſöhnung reiſte Voltaire am 26. März 1753 mit Urlaub von Potsdam ab ins Bad. Obgleich er aber dem König das Wort gegeben hatte, den Präſidenten der Akademie in Ruhe zu laſſen, band er von Leipzig aus doch wieder mit ihm an, und nun erging der Befehl, Voltaire Kammerherrnſchlüſſel und Orden abzunehmen und ihn zur Herausgabe ſeines Vertrages ſowie eines Bandes von Friedrichs Gedichten zu zwingen, den er mitgenommen hatte. Über Gotha, wo er für die Herzogin eine „Geſchichte Deutſchlands“ (Annales de l'Empire, 1753/54) in Arbeit nahm, kam der Philoſoph Anfang Juni 1753 nach Frankfurt. Der preußiſche Reſident Freytag ſuchte ihn im „Goldenen Löwen“ auf und nahm ihm Schlüſſel, Orden und Kontrakt ab. Aber der Band Gedichte war in einer Kiſte unterwegs nach Straßburg. Voltaire gab ſein Wort, in Frankfurt zu bleiben, bis der Band zur Stelle geſchafft wäre, und als am 17. Juni das Manuſkript des Königs angekommen war, hätte Freytag Voltaire entlaſſen ſollen. Durch ſeine Ungeſchicklichkeit vergingen jedoch vierzehn Tage, bis man den Philoſophen ziehen ließ.

Der Bruch mit Friedrich war für Voltaires ferneres Leben entſcheidend. Am franzöſiſchen Hofe hatte man ſeine Reiſe nach Preußen ungern geſehen, der vom Hofe des Salomos des Nordens verjagte Philoſoph wäre in Paris und Verſailles der Schadenfreude und dem Neide der Nebenbuhler ein willkommenes Schauſpiel geweſen. Voltaire war zu klug, um ſich dieſer Möglichkeit preiszugeben. Nach verſchiedenen Zwiſchenſtationen gelangte er in Begleitung der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth an den Genfer See. Er erwarb 1755 das Gut Saint-Jean bei Genf, das er Les Délices taufte, und drei Jahre darauf die Herrſchaften Tournai und Ferney im Lande Gex, das noch zu Frankreich gehörte, aber nur zwei Stunden von Genf entfernt war. Ferney wurde Voltaires ſtändiger Wohnſitz. Er befand ſich hier in der Lage eines vornehmen und reichen Mannes, der ſeinen hohen geſellſchaftlichen Rang weder der Gunſt eines Fürſten noch ſeinem litterariſchen Ruhm allein verdankte. Wäre er inmitten des Pariſer geſellſchaftlichen und litterariſchen Treibens geblieben, ſo hätte er niemals eine ſo anerkannte geiſtige Großmacht werden können wie hier in ſeiner unabhängigen Einſamkeit. Fern von der Hauptſtadt Frankreichs bildete ſich um den Menſchen und Schriftſteller ein Nimbus, den die tägliche Beobachtung ſeiner perſönlichen Schwächen und Kleinlichkeiten ſeitens der ſcharfſichtigen und ſpottluſtigen Geſellſchaft zu Verſailles und Paris nicht zerſtören konnte: Voltaire wurde der „Patriarch“, das Haupt eines neu herangewachſenen philoſophiſchen Geſchlechtes, das freilich ſelbſt jetzt noch, ſobald ein Anlaß vorlag, ſeinen Witz an ihm übte, aber im ganzen mit Ehrfurcht zu ihm aufſah. Voltaire verſtand es überdies, das Intereſſe für ſich ſtets rege, ſeine Verbindungen mit der tonangebenden Geſellſchaft ſtets lebendig zu erhalten. Das ſicherſte Mittel, ſich über alles zu unterrichten und ſelbſt auf einflußreiche Zeitgenoſſen zu wirken, war für ihn ſein Briefwechſel. Die Sammlung ſeiner Briefe allein aus ſeinen letzten zwanzig Lebensjahren beläuft ſich auf ungefähr 8000 Nummern. In Paris hatte Voltaire vor allem drei wichtige Korreſpondenten: Graf d'Argental, der als Diplomat Beziehungen zum Hofe hatte und als Theaterfreund in Fragen der äſthetiſchen Kritik für Voltaire Bedeutung beſaß; d'Alembert, den hervorragenden Gelehrten und unabhängigen Charakter, der als Sekretär der Akademie über Angelegenheiten der gelehrten und litterariſchen Welt, beſonders über alles, was die „Brüder“ (die Philoſophen) anging, berichtete, endlich ſeinen eigentlichen Geſchäftsträger, gelegentlich auch Agitator, den Finanzbeamten Damilaville. Voltaire ſtand auch mit fürſtlichen Perſonen im Briefwechſel, mit der Kaiſerin Katherina II. von Rußland, dem Herzog Eugen von Württemberg und ſeit 1757 ſogar wieder mit Friedrich dem Großen, der ihn nicht entbehren konnte. Über die „Fragen über die Encyklopädie“ (Questions sur l'Encyclopédie), die Friedrich während eines heftigen Gichtanfalles ſtudierte, ſchrieb er an Voltaire: „Dieſe Bücher waren eine große Labung für mich. Während ich las, habe ich tauſendmal dem Himmel gedankt, daß er Sie der Welt gegeben hat.“ Voltaire hat die Kränkungen, die ihm der König verurſacht hatte, in ſeinem Inneren nie verziehen und wohl nie die Größe Friedrichs wirklich erkannt. Seinem Fürſtenideal entſprach es nicht, daß Friedrich ſo hartnäckig Krieg führte, anſtatt um jeden Preis Frieden zu ſchließen.

Trotz ſeiner Geſchäfte und Verpflichtungen als Grundherr, als Wirt, als Anwalt der Bedrängten und Unglücklichen, als unermüdlicher Briefſchreiber hat Voltaire in den letzten fünfundzwanzig Jahren ſeines Lebens eine ſchier unglaubliche Fruchtbarkeit als Schriftſteller entfaltet: Romane, Verserzählungen, Tragödien, Komödien, Satiren, Gelegenheitsverſe, Oden, Abhandlungen über theologiſche, philoſophiſche, nationalökonomiſche Fragen, hiſtoriſche Werke floſſen aus der Feder des ſtets über ſeine Geſundheit klagenden Greiſes. Von den geſchichtlichen Werken waren zwei, die „Geſchichte Karls XII.“ (Histoire de Charles XII, 1731) und das „Jahrhundert Ludwigs XIV.“ (le Siècle de Louis XIV, Berlin 1751), ſchon früher erſchienen. Die Geringſchätzung, mit der „Karl XII.“ öfter behandelt worden iſt, verdient das Buch nicht: als Meiſterwerk geſchichtlicher Erzählung war es ein Vorbild für die künftige Geſchichtſchreibung. Das „Jahrhundert Ludwigs XIV.“ machen die Vorzüge einer anziehenden, klaren und einfachen Darſtellung zu einem der trefflichſten Werke Voltaires. Es iſt zugleich eine auf gründlichen Studien beruhende und von echtem hiſtoriſchen Geiſt belebte Arbeit. Neu und bedeutend iſt die Auffaſſung, in der der geſchichtliche Gegenſtand behandelt wird: „Nicht die Thaten eines Einzelnen will man verſuchen, der Nachwelt darzuſtellen, ſondern den Geiſt der Menſchen in einem der gebildetſten Zeitalter, das es je gegeben hat.“ So werden nach der Geſchichte der Regierung Ludwigs und ſeiner Kriege die inneren Einrichtungen des Staates, die Juſtizverwaltung und das Finanzweſen, das Heer und die Marine, Handel und Gewerbe, Wiſſenſchaften und Künſte, kirchliche und religiöſe Zuſtände behandelt. Aber es fehlt den einzelnen Abſchnitten der innere Zuſammenhang. Voltaire nahm die politiſche Geſchichte voraus und ließ in planloſer Anordnung die Betrachtung der Vorgänge folgen, die den kulturgeſchichtlichen Teil des Werkes ausmachen. Er reiht nur eine Anzahl von Sonderüberſichten über die Kulturbewegung aneinander, ohne zu zeigen, wie die einzelnen Lebensäußerungen in der ſtaatlich geeinigten Nation voneinander abhängen und aufeinander wirken. Dieſe Erwägung entzieht jedoch dem Unternehmen, an das ſich Voltaire ohne Vorgänger gewagt hatte, ſeine epochemachende Wichtigkeit nicht. Die Anerkennung, die das Werk fand, war groß; Lord Cheſterfield meinte (13. April 1752): „Nachdem uns Bolingbroke eben bewieſen hat, wie man Geſchichte leſen ſoll, zeigt Voltaire, wie man ſie ſchreiben ſoll.“ Die Bewunderung Voltaires für alles, was in

Ludwigs XIV. Zeit in Litteratur und Kunſt und für den Fortſchritt der Bildung überhaupt geleiſtet worden war, die Illuſion des großen Jahrhunderts ließ ihn ruhiger über Dinge urteilen, die er nicht billigen konnte. Er verleugnete ſeinen Abſcheu gegen erbarmungsloſe oder von religiöſer Engherzigkeit eingegebene Handlungen Ludwigs nicht, aber den philoſophiſchen Geſchichtſchreiber verſöhnte die Beförderung glänzender künſtleriſcher und litterariſcher Kultur. In der kulturellen Bedeutung lag die geheime Anziehungskraft des Gegenſtandes auf Voltaire, und ſo faßte er ſeine Aufgabe auf: ein treues Bild zu geben „der Fortſchritte des menſchlichen Geiſtes bei den Franzoſen in dieſem Zeitalter, das mit der Zeit des Kardinals Richelieu begann und in unſeren Tagen zu Ende ging“. Der durch die aufgeklärte Vernunft herbeigeführte Fortſchritt der Geſittung verheißt eine Beſſerung auch der politiſchen und religiöſen Zuſtände. Voltaire glaubt, es werden die kulturfeindlichen Mächte der Politik und der Religion von der im Bildungsfortſchritt wirkenden Vernunft bald überwunden werden, und erkennt in ſeinem eigenen Zeitalter ſchon die Früchte jener reichen Geiſtesblüte, die das Jahrhundert Ludwigs XIV. hervorgebracht hat: „es wird das Vorbild noch glücklicherer Zeit bleiben, die aus ihm hervorgeht!“ Dieſe einſeitige Auffaſſung, die die fortſchreitende Entwickelung der Ziviliſation von dem Wirrſal der politiſchen und religiöſen Kämpfe menſchlichen Ehrgeizes und Aberglaubens zu trennen vermeint, beherrſcht auch Voltaire in ſeinem großen univerſalgeſchichtlichen Werke, dem „Verſuch über die allgemeine Geſchichte und über die Sitten und den Geiſt der Nationen von Karl dem Großen bis auf unſere Tage“ (Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des Nations, 1756, 7 Bde.). Doch hat dieſes Geſchichtswerk im Vergleich zum „Jahrhundert Ludwigs XIV.“ einen ſtark polemiſchen Zug. Nebſt einer „Philoſophie der Geſchichte“ als Einleitung ging es aus einem Entwurf (1740) für die Marquiſe du Châtelet hervor.

Voltaire hat mit ſeinem „Verſuch“ ein hiſtoriſches Werk ſchreiben wollen, das Geiſt und Geſchmack befriedigte. Dies that allerdings Boſſuets berühmter „Discours“ auch, aber gerade der Widerſpruch gegen die kindliche kirchliche Geſchichtsauffaſſung Boſſuets durchzieht die Darſtellung des philoſophiſch denkenden Geſchichtſchreibers von Anfang bis zu Ende. Voltaire fing an, wo Boſſuet aufgehört hatte, nämlich mit dem Zeitalter Karls des Großen, und ließ bei dieſer Arbeit das politiſche Intereſſe hinter dem kulturgeſchichtlichen zurücktreten. „Ich betrachte hier im allgemeinen mehr das Schickſal der Menſchen als die Erſchütterungen der Throne. Auf das menſchliche Geſchlecht hätte man achten ſollen in der Geſchichte, jeder Geſchichtſchreiber hätte ſagen ſollen: homo sum; aber die meiſten haben Schlachten beſchrieben.“ So aufgefaßt, wird die Geſchichte „ein wüſter Haufen von Verbrechen, Narrheiten und Unglücksfällen.... Irrtümer und Vorurteile löſen einander ab und vertreiben Wahrheit und Vernunft. Man ſieht, wie die Geſcheiten und Glücklichen die Schwachen in Feſſeln ſchlagen und die Unglücklichen vernichten; aber ebenſo wie die Sklaven, über die ſie gebieten, ſind auch dieſe Glücklichen nur die Spielbälle des Glückes. Endlich klären ſich die Menſchen ein wenig auf durch die Einſicht in ihre Thorheiten und ihr Unglück; die Geſellſchaft kommt mit der Zeit dazu, ihre Begriffe zu berichtigen, die Menſchen lernen denken.“

Voltaires übrige geſchichtliche Darſtellungen blieben hinter dem „Verſuch“ zurück, ſo die im Auftrag der Kaiſerin Eliſabeth unternommene und für die Kaiſerin Katharina II. vollendete „Geſchichte des ruſſiſchen Reiches unter Peter dem Großen“ (Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand, 1759—63), der „Abriß des Jahrhunderts Ludwigs XV.“ (Précis du siècle de Louis XV, 1769) und die „Geſchichte des Pariſer Parlaments“ (Histoire du Parlement de Paris, 1769). Die mancherlei Oberflächlichkeiten, Unrichtigkeiten und verkehrten Beurteilungen namentlich von Thatſachen der Glaubensgeſchichte, die man ihm hat nachweiſen können, die Einſeitigkeit ſeiner Auffaſſung geſchichtlicher Vorgänge, ſobald ſeine philoſophiſchen Überzeugungen mit ins Spiel kamen, ſein Mangel an Methode, alles dies kann die Bedeutung und den Einfluß des Geſchichtſchreibers Voltaire nicht austilgen. Dieſe Bedeutung und dieſer Einfluß aber beruhen neben dem Reiz der Darſtellung ganz beſonders auf der Tendenz der Humanität und des geiſtigen Fortſchritts, die der Geſchichtſchreibung einen geiſtigen Zweck und Inhalt, eine Würde und einen erzieheriſchen Wert verlieh, den ſie früher nicht beſaß.

Scheinbar unerſchöpflich war Voltaire als rein philoſophiſcher Schriftſteller. Welche Unzahl von Predigten, Abhandlungen, Geſprächen und Streitſchriften hat er veröffentlicht! Seit ſeiner Rückkehr aus England bis an ſein Ende, länger als funfzig Jahre, hat er ſich als Schriftſteller in philoſophiſchen Fragen herumgetrieben. Selbſtändigkeit und Gründlichkeit mögen ihm abgeſprochen werden, nicht aber Ernſt und Aufrichtigkeit. Als er ſich dem behaglichen Genuß ſeines Reichtums hingeben und ſich des erworbenen litterariſchen Ruhmes erfreuen konnte, zog ihn immer wieder ein lebhaftes Intereſſe zu den Fragen der Philoſophie und des Glaubens hin. Mag hierbei die Luſt am Kampf ihren Anteil gehabt haben: was ihn eigentlich nimmer müde werden ließ, war doch das ernſte Gefühl, daß er nicht ermatten dürfe in der Bekämpfung der kulturfeindlichen Mächte. Nach ſeiner Überzeugung iſt eine verfeinerte Geſittung der höchſte Segen für die Menſchheit; alles, was das Leben erfreulich macht, geht aus ihr hervor. Was die Beförderung der Geſittung hemmt oder vernichtet, Aberglauben, Fanatismus, politiſche Tyrannei, Ehrgeiz und Herrſchſucht, Ungeſchmack und Beſchränktheit, das ſind Voltaires Feinde. Als Sohn des alten Frankreichs, von frommen Jeſuiten erzogen, hat er vor allem in einer durch Zwang aufrecht erhaltenen Glaubensherrſchaft den ſchlimmſten Kulturfeind erblickt, der die glänzende Ziviliſation des Altertums in die dunkle Nacht des Mittelalters tauchte; mit der Wiedergeburt der Wiſſenſchaften iſt der neue Tag angebrochen, aber ganz hell wird es erſt ſein, wenn die verdunkelnde Gewalt der Kirche verſcheucht iſt durch die Gewiſſensfreiheit, und wenn die Lenker der Staaten darüber aufgeklärt ſind, daß es nicht ihr Vorteil ſein kann, der Kirche ihre Macht zur Verfügung zu ſtellen. Die Philoſophie Voltaires iſt die eines Kulturkämpfers, ſie dient dem Fortſchritt der Geſittung, der Aufklärung, und natürlich ſtehen ihm die menſchlichen Probleme in erſter Linie. Die praktiſche Richtung ſeiner Philoſophie ergibt ſich ohne weiteres aus ihrem Urſprung, aus dem Widerſpruch gegen ganz beſtimmte Zuſtände, die der Bund des kirchlichen und politiſchen Abſolutismus geſchaffen hatte. Voltaire erachtete es als ſeine Aufgabe, dieſen Mächten ihre Waffen zu entwinden und zu beweiſen, daß die theoretiſche Begründung der hochgeſpannten Anſprüche, die beide an den Staatsbürger und den Chriſten ſtellten, vor dem Richterſtuhl der Vernunft in nichts zuſammenfalle. Die gebildete Geſellſchaft ſollte von dem Vorurteil befreit werden, daß die Moral an die Beobachtung beſtimmter, von Kirche und Staat feſtgeſetzter Gebräuche und Lehren geknüpft ſei; es galt, der geiſtigen und materiellen Entwickelung der Menſchheit freie Bahn zu ſchaffen. Daher ſteht im Vordergrund eine empiriſch-genetiſche Betrachtung des menſchlichen Seelenlebens, die Forſchung nach der Möglichkeit des wiſſenſchaftlichen Erkennens, eine von der Religion unabhängige Begründung der Sittlichkeit und die Erörterung von Fragen des geſellſchaftlichen Lebens. Den Ausgangspunkt bildet die Philoſophie Lockes und der religiöſe Skeptizismus Bayles. Nichts lag Voltaire ferner als die Abſicht, auf die Maſſe wirken zu wollen, er ſchrieb nur für die kultivierte Geſellſchaft, denn „die Philoſophie wird niemals für das Volk geſchaffen ſein: der heutige Pöbel iſt durchaus dem Pöbel gleich, der vor viertauſend Jahren vegetierte“ (Brief vom 31. Juli 1775). Wie Voltaire Newtons Phyſik für die gebildeten Laien bearbeitete, ſo war Locke ſein Führer für ſeine erkenntnistheoretiſchen Auseinanderſetzungen. Dies ſpricht ſich in ſeiner „Abhandlung über

Metaphyſik“ (Traité de Métaphysique, 1734) aus, die er für Frau du Châtelet verfaßte, die aber erſt in der Kehler Geſamtausgabe ſeiner Werke (1784) abgedruckt wurde. Da Voltaire für Diderots Encyklopädie eine Anzahl Artikel geliefert hatte, kam er auf den Gedanken, auf eigene Hand ein „Philoſophiſches Taſchenwörterbuch“ (Dictionnaire philosophique portatif, 1764) zu ſchreiben, das ſpäter, umgearbeitet und erweitert, den Titel „Fragen über die Encyklopädie“ (Questions sur l'Encyclopédie, 1771/72) erhielt. Aus den unter einzelne Stichwörter geſetzten Abhandlungen (Ame, Dieu, Causes finales u. ſ. w.) laſſen ſich Voltaires philoſophiſche Anſichten entwickeln.

Hierzu kommt noch aus den Jahren 1750—77 ein Fülle anderer Schriften über dieſelben Gegenſtände. Voltaire ſpielte dabei oft Verſteck, gab ſeine Arbeiten für Überſetzungen aus dem Engliſchen, Deutſchen oder Lateiniſchen aus und nannte als Verfaſſer Dr. Obern, Abbé Tilladet, Lord Bolingbroke oder ſonſt jemand. Wirklich fremder Abſtammung war aber nur der Auszug aus dem „Teſtament des Pfarrers Meslier“ (Testament de Jean Meslier, 1761), den Voltaire nach der hinterlaſſenen Handſchrift dieſes in Etrépigny in der Champagne verſtorbenen Geiſtlichen veröffentlichte. Dieſe Schrift war von ingrimmigem Haß gegen den chriſtlichen Glauben eingegeben, und Meslier hatte ſie, während er die Pflichten ſeines kirchlichen Amtes bei ſeinen nichtsahnenden Bauern gewiſſenhaft erfüllte, für ſich niedergeſchrieben. Zu den ins theologiſche Gebiet gehörigen Streitſchriften Voltaires iſt auch das „Mittagsmahl des Grafen Boulainvilliers“ (Le Dîner du comte Boulainvilliers, 1767) zu rechnen, ein Geſpräch, worin bei allem Spott über Chriſtentum und Judentum der Perſon Chriſti doch Achtung gezollt wird. Auch die verhältnismäßig gründliche Abhandlung „Gott und die Menſchen, eine theologiſche, doch vernünftige Schrift von Dr. Obern“ (Dieu et les hommes œuvre théologique, mais raisonnable, 1769) beſchäftigt ſich mit Chriſtus und der Ausbreitung ſeiner Lehre, ebenſo „Die wichtige Unterſuchung des Mylord Bolingbroke, oder das Grab des Fanatismus“ (Examen important de mylord Bolingbroke ou le Tombeau du Fanatisme, 1767). Mehr philoſophiſch ſind „Der unwiſſende Philoſoph“ (Le Philosophe ignorant, 1766), eine gediegene Abhandlung über die menſchliche Seele und ihr Verhältnis zum Schöpfer, ferner „Alles in Gott, Kommentar zu Mallebranche“ (Tout en Dieu, commentaire sur Mallebranche, 1769), die „Briefe des Memmius an Cicero“ (Lettres de Memmius à Cicéron, 1771), gegen Holbach, „Man muß ſich entſcheiden, oder das Prinzip der Thätigkeit“ (Il faut prendre un parti, ou le Principe d'action, 1772), eine Verteidigung des Glaubens an das höchſte Weſen, und die „Dialoge des Euhemerus“ (Dialogues d'Evhémère, 1777).

Bekannt iſt das Wort Voltaires: „Zerſchmettert die Infame!“ (Ecrasez l'infâme!, nämlich die Kirche), ein Ausruf, mit dem er unzählige Male ſeine Briefe an vertraute Freunde geſchloſſen hat, der Ausdruck ſeiner Feindſchaft gegen das geſchichtlich gewordene Chriſtentum. Er ſucht die Widerſprüche der Offenbarung und der chriſtlichen Überlieferung gegen die Vernunft und das Naturgeſetz auf, um zu beweiſen, daß die Kirche nicht behaupten darf, im Beſitz der Wahrheit zu ſein; er unternimmt es, darzulegen, daß auch außerhalb des Chriſtentums eine reine Moral gelehrt und von einzelnen Menſchen befolgt worden iſt; er erhärtet aus der Geſchichte, daß die Menſchen durch die Einführung des Chriſtentums nicht geſitteter und beſſer geworden ſind, daß ſich vielmehr Fanatismus und Unduldſamkeit, eine Erbſchaft, die das Chriſtentum von den Juden übernahm, mit der Herrſchaft des Chriſtentums immer weiter ausgebreitet und die geiſtige Knechtſchaft der abergläubiſch gewordenen Völker verurſacht haben. Die Kirche iſt die Feindin der Könige, denn die Völker gelangen nur zu Wohlſtand und wahrer

Geſittung, wo die Herrſchaft der Kirche gebrochen iſt. Dieſe Feindſchaft gegen das Chriſtentum, das ſich in dem ſtolzen Bau der katholiſchen Kirche verkörpert, macht Voltaire aber nicht zum Zweifler und Gottesleugner. Er wendet ſich „nur gegen die in der beſtehenden Geſellſchaft, in Staat und Kirche, in Familie und Schule anerkannte Religion“, die von Gott Dinge lehrt und als ſeine Gebote verkündet, die der Vernunft und Moral zuwiderlaufen. Man hat daher von einem „ſozialen Atheismus“ Voltaires geſprochen. Sein ungemein erregbares Gemüt, das ſich gegen jede unwillkommene Erfahrung ſogleich lebhaft aufbäumt, läßt freilich oft die Grundſtimmung ſeines Geiſtes als eine ganz unſichere Miſchung von Peſſimismus, Zweifelſucht und ironiſcher Spottluſt erſcheinen; und wenn er die letzten Konſequenzen ſeiner philoſophiſchen Meinungen gezogen hätte, wäre er freilich, wie mancher andere Aufklärer, bei dem vollkommenen Materialismus angelangt, aber es lag ihm nichts an rein philoſophiſcher Folgerichtigkeit: er blieb Dualiſt und Deiſt, und einzelne übellaunige Äußerungen und Stoßſeufzer ändern daran nichts. Weil er zahlloſe Mißbräuche, Vernunftwidrigkeiten und Unmenſchlichkeiten kennen gelernt hatte, die aus Lehren, Einrichtungen und Machtansprüchen der katholiſchen Kirche entſprangen, verſchloß er ſeine Augen der Thatſache, daß in den modernen Zeiten nur die chriſtlichen Völker zu einer höheren ſittlichen Kultur gelangt waren, und fragte nicht, ob denn die germaniſchen und romaniſchen Völker vom Mittelalter bis zur Neuzeit dem Philoſophen und Menſchenfreund ohne die ſittigende Macht des Chriſtentums politiſch und kulturgeſchichtlich ein erfreulicheres Schauſpiel dargeboten haben würden. Voltaire hatte ſich infolge ſeiner Erziehung früh eine äußerliche Auffaſſung religiöſer Dinge angeeignet und gottloſe Reden zu führen gelernt, während zugleich in ſeiner vorwiegend kritiſch-verſtändigen Natur die Gefühle der Andacht und Ehrfurcht nicht tief wurzelten. Dem religiöſen Bedürfnis, dem er in geſchichtlicher Betrachtung ſo wenig gerecht zu werden wußte, geſtand aber ſeine praktiſche Vernunft Daſeinsberechtigung, ja eine gewiſſe Notwendigkeit zu. Der kunſtreiche Bau der Welt ſetzt einen Schöpfer voraus, die Menſchheit, wenn ſie nicht in Unkultur verſinken ſoll, bedarf eines Gottes: das iſt das immerwiederkehrende Raiſonnement, womit Voltaire die Atheiſten widerlegt und die Naturreligion der Deiſten empfiehlt. Charakteriſtiſch iſt es auch, wie er mehr von außen her als von innen heraus zu ſeinen Forderungen gelangt. Das ſpricht ſich deutlich in ſeinem bekannten Wort aus: „Wenn Gott nicht wäre, müßte man ihn erfinden“; freilich ſetzt er gleich hinzu, „aber alles ſchreit uns zu: er iſt!“ Zur Bekämpfung der Gottesleugner bedient er ſich von den verſchiedenen Schulbeweiſen für das Daſein Gottes des kosmologiſchen (in der „Predigt über den Atheismus“, Homilie sur l'Athéisme, 1767), des teleologiſchen (im „Unwiſſenden Philoſophen“) und des moraliſchen (im Artikel Dieu des „Philoſophiſchen Taſchenwörterbuches“). Aber ihm genügt die unumſtößliche Gewißheit, daß es einen Schöpfer gibt, nicht; er bedarf eines Gottes, der ſich um die Menſchen kümmert, er muß einen gerechten Gott annehmen und findet eine Gewähr dafür in dem ſittlichen Bewußtſein, das in jedem denkenden Menſchen unausrottbar vorhanden iſt. Der Glaube an die Tugend und die Gerechtigkeit, der überall verbreitet und für die menſchliche Geſellſchaft notwendig iſt, findet ſeine ſicherſte Stütze und vollkommene Erfüllung durch das Daſein eines gerechten Gottes, der an den Geſchicken der Menſchen, an ihren guten und böſen Thaten Anteil nimmt und Lohn und Strafe austeilt. Hierdurch wird der Inhalt von Voltaires Seelenlehre und Ethik beſtimmt. Die Atheiſten leugnen lieber das Daſein des Schöpfers, als daß ſie ihn zum Urheber des Übels machen. In ſeinen jüngeren Jahren hilft ſich Voltaire wie Bolingbroke, Shaftesbury und Pope nach dem Vorgang von Leibniz damit, daß er das Übel gegen das Gute in der Geſamtheit aufrechnet. Später ſcheint ihm dies Rechenexempel nicht mehr zu ſtimmen, die Frage nach dem Vorhandenſein und dem Urſprung des Übels bleibt ihm ein unlösbares Rätſel, vor dem uns nur das Vertrauen auf die Vorſehung retten kann. Die Guten leiden, und die Böſen triumphieren: das iſt oft der Lauf der Welt. Da im irdiſchen Leben die unabweisbare Forderung der Gerechtigkeit unerfüllt bleibt, muß uns der Glaube an eine Vergeltung im Jenſeits entſchädigen. Indem Voltaire dies zugibt, bringt er einen eminent chriſtlichen Gedanken in die Naturreligion und geſteht zugleich die Unſterblichkeit und die Immaterialität der Seele ein. Im übrigen folgt er in ſeiner Seelenlehre Locke, macht aber einen Seitenſprung und gelangt zum Dualismus (Trennung von Leib und Seele), indem er ſagt, ohne die Menſchen täuſchen zu wollen, könne man behaupten, daß wir ebenſoviel Grund hätten, die Unſterblichkeit des denkenden Weſens zu glauben wie zu leugnen. Strafe und Lohn, die Voltaire in ſeiner Theologie nicht entbehren kann, ſetzen die Verantwortlichkeit des Menſchen für ſeine Handlungen voraus. Voltaire tritt daher anfangs auch für die Freiheit des menſchlichen Willens eifrig ein. Später neigt er zum „Determinismus" und rettet nur die Freiheit des Handelns und damit die menſchliche Verantwortlichkeit ſo weit, daß er ſagt: „frei ſein, heißt thun können, was man will, aber nicht wollen können, was man will". Dabei bleibt jedoch die Verpflichtung beſtehen, gerecht zu handeln und ſeinen Nächſten zu lieben. Die Philoſophie, die natürliche Vorgänge und Erſcheinungen des menſchlichen Lebens an der Hand wiſſenſchaftlicher Erfahrung erforſcht und feſtſtellt, dient der Aufklärung, weil ſie die Wege von Schutt, Geſtrüpp und Hinderniſſen reinigt, die zum Tempel vernünftiger Gottesverehrung und Tugend führen; aber wo ihre Weisheit nicht ausreicht, um für den Bau einen feſten Grund zu ſchaffen, wird die wiſſenſchaftliche Erkenntnis der Erkenntnis des Nützlichen aufgeopfert, und die Moral wird durch den Glauben an die Zweiteilung von Leib und Seele, an das Gewiſſen, an Strafe und Lohn im Jenſeits und an einen vergeltenden Gott ſicher verankert. Voltaire läßt die wiſſenſchaftliche Folgerichtigkeit gern fallen, wenn er nur den Trumpf ausſpielen kann, daß ſeine Moral wie die chriſtliche allgemein gültig iſt und nicht der geoffenbarten Lehren und Thatſachen der Heilsgeſchichte bedarf. Seine Naturreligion iſt der moraliſche Reſt, der übrigbleibt, wenn aus dem Chriſtentum die geſchichtlichen und perſönlichen Thatſachen herausgenommen werden. Eine Kirche kann man davon nicht auferbauen, aber die chriſtliche Färbung von Voltaires Vernunftglauben erhält ſich in dem weſentlichen Punkt der Projektion in das Jenſeits.

Die poetiſchen, philoſophiſchen, hiſtoriſchen und theologiſchen Arbeiten ließen aber dem Alten in Ferney noch Zeit, litterariſche Kritik zu üben, Kommentare zu ſchreiben, ſich über Fragen des Kriminal- und Staatsrechtes und über nationalökonomiſche Probleme zu äußern. Nur über Kindererziehung hat er nicht geſchrieben, obgleich er ſeine Nichten verſorgt und eine arme Waiſe in ſein Haus aufgenommen, erzogen, ausgeſtattet und verheiratet hat. Außerdem gab es für ihn vielfach Veranlaſſungen, zur Feder zu greifen: für die Ableugnung ſeiner Schriften, die Widerlegung und Verſpottung ſeiner Widerſacher, die Verteidigung ſeiner Freunde und Schutzbefohlenen.

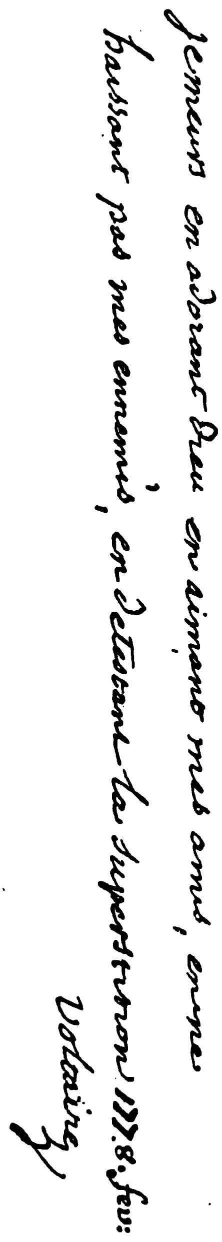
In dem Menſchenalter, das der franzöſiſchen Revolution vorausgeht, ſchwillt die Litteratur, die ſich mit der Verbeſſerung der politiſchen und ökonomiſchen Zuſtände beſchäftigt, ſo an und wird ſo anſpruchsvoll, daß Voltaire nicht er ſelbſt geweſen wäre, wenn er nicht auch ſeine Stimme in dem Chore der Staatsverbeſſerer erhoben hätte. Er war Zeuge zahlreicher Mißbräuche und Übelſtände im Staatsleben, die unheilvoll für die bürgerliche Freiheit, den inneren Frieden und Wohlſtand waren. Auch er hatte das Glück Englands geprieſen, dem ſeine Verfaſſung Ruhe, Macht und Freiheit brachte. Bei Gelegenheit einer Beurteilung von Rouſſeaus

„Geſellſchaftsvertrag“ („Republikaniſche Ideen“, Idées républicaines, 1762) leugnet er die Möglichkeit einer vollkommenen Regierungsform: „aber die erträglichſte Form aller Regierungen iſt die republikaniſche, weil es die iſt, welche die Menſchen am meiſten der natürlichen Gleichheit nähert“. Und faſt zur ſelben Zeit läßt er einen Skythen (d. h. Schweizer) zu einem Perſer (d. h. Franzoſen) ſagen: „Der Titel Herr, der den Perſern ſo heilig iſt, iſt im alten Skythien ein unbekannter Name; wir ſind alle gleich auf dieſen teuren Gefilden, ohne Könige, ohne Unterthanen, alle frei und Brüder.“ Aber Voltaire machte nur die Mode mit, oder ſein Widerſpruchsgeiſt ließ ihn ſich einmal für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit begeiſtern, ſonſt macht ihn die republikaniſche Schwärmerei nicht ſchwindlig. Er weiß, daß überall die menſchlichen Leidenſchaften ihr Spiel treiben, und iſt ſicher, daß ein guter König in Frankreich mehr Nutzen ſtiften kann als in England, weil man ihm nicht widerſpricht; wer glaubt, daß der König von Frankreich der Herr über Leben und Gut ſeiner Unterthanen ſei, der irrt: „eine derartige Regierung gibt es überhaupt nicht auf Erden“. Die Nachteile der Willkürherrſchaft ſind nicht unauflöslich mit ihr verbunden, darum braucht man die franzöſiſche Monarchie nicht weſentlich umzugeſtalten; vielmehr warte man ruhig ab, bis der Fortſchritt der Aufklärung offenbare Schäden gebeſſert haben wird. Duldſamkeit und Aufklärung ſind die politiſchen Heilmittel. Die Fürſten im Bunde mit den Philoſophen führen die neue Zeit herbei, das iſt Voltaires politiſches Glaubensbekenntnis, und ſein ceterum censeo iſt: zerſchmettert mir den politiſchen Einfluß der Kirche und ihrer Prieſter! Das Zeitalter der Vernunft wird alles ins Gleiche bringen: „Wir werden bald einen neuen Himmel und eine neue Erde haben; ich meine für die anſtändigen Leute, denn was das Pack angeht, ſo iſt der dümmſte Himmel und die dümmſte Erde gerade, was ſie brauchen“ (1769, Brief an d'Alembert). Solche Äußerungen beweiſen, daß Voltaire nicht von einer Befreiung und Beglückung des Volkes durch das Volk träumte. Seine Schwärmerei für die zunehmende Kultur ließ ihn ganz die Wichtigkeit der politiſchen Aktion überſehen, er trennte Staat und Kultur voneinander und vergaß, daß für den dauernden Fortſchritt der Geſittung ein gut geordnetes und ſtarkes Staatsweſen wichtiger iſt als fürſtliche Mäcene, die ſogenannte medizeiſche und auguſteiſche Zeitalter heraufführen. Voltaire war nach Erziehung, Lebenserfahrung und Lebensgeſchmack Monarchiſt. Als Herr einer Grafſchaft und Beſitzer eines großen Vermögens war er ökonomiſch feſt mit den Verhältniſſen der alten franzöſiſchen Monarchie verwachſen; Neigung für die rauhe Frugalität der vielgerühmten Tugendrepubliken hatte er nicht; er war zu alt, um beim Anblick des tugendhaften Landmannes, der genügſam und glücklich vor einer ſtrohgedeckten Hütte ſein kärgliches und einfaches Mahl verzehrte, in gerührtes Entzücken zu geraten. Der Sohn des Sportelkaſſierers Arouet blickte mit dem Mitleide des welterfahrenen großen Herrn auf die gleichmachenden republikaniſchen Träume des „Uhrmachergeſellen“ Jean Jacques Rouſſeau herab. Der alte Herr in Ferney erkannte in Rouſſeau ſogar einen gefährlichen Rivalen. Rouſſeau hatte zuerſt zu Voltaire als zu ſeinem Meiſter emporgeblickt, als aber Voltaire in ſeinen Verſen über das Liſſaboner Unglück gottesläſterliche Äußerungen that, fühlte ſich Rouſſeau als Anwalt des Glaubens an einen gerechten Gott verletzt, und als d'Alembert den Genfern empfahl, ein Theater zu bauen, trat der Gegenſatz Rouſſeaus zu den Philoſophen in der ſittenſtrengen Verurteilung der Bühne und der dramatiſchen Kunſt noch ſchärfer hervor. Voltaire wurde allmählich Rouſſeaus ausgeſprochener Gegner, das kleine Libell „Sentiment des Citoyens“ (Urteil der Bürger, 1764) iſt geradezu eine Denunziation. Voltaire verhöhnt Rouſſeau als einen bösartigen Narren und nennt ihn in dem Gedichte „Der Genfer Bürgerkrieg“ (Guerre civile de Genève, 1768) einen Inbegriff von Wankelmut.

Dünkel und Undank. Mit den Pariſer Philoſophen dagegen hielt Voltaire gute Freundſchaft. Als deren Gegner den Patriarchen von ſeinen weiter fortgeſchrittenen Freunden, den Encyklopädiſten, zu trennen trachteten und Paliſſot in der Komödie „les Philosophes“ (1760) die Aufklärer verhöhnte und verächtlich machte, bekannte Voltaire ſich ausdrücklich zu ihrer Partei und nahm für ſich das Verdienſt in Anſpruch, zuerſt das Wort Humanität gebraucht zu haben. Er hatte auch Gelegenheit, ſich im privaten Leben als Menſchenfreund zu beweiſen. Eine Ode Lebruns machte ihn 1760 auf eine angebliche Enkelin Corneilles aufmerkſam, die in ärmlichen Verhältniſſen zu Paris lebte. Der Patriarch nahm das ſechzehnjährige Mädchen in ſein Haus auf, wies ihm eine Rente an und veranſtaltete eine Ausgabe der Werke Corneilles mit eigenem Kommentar, deren Erlös die Mitgift Mariens ſein ſollte. Der Ertrag des Unternehmens (40,000 Frank) war mehr wert als der Kommentar.

Um dieſelbe Zeit bot ein Juſtizmord des Toulouſer Parlamentes eine herrliche Veranlaſſung zu einer leidenſchaftlichen Toleranzpredigt (Traité de tolérance, 1762). Der Sohn des achtundſechzigjährigen Jean Calas hatte ſich an der Ladenthür im väterlichen Hauſe erhängt. Die Familie Calas war hugenottiſch, und nun hieß es, der Alte hätte den kräftigen jungen Mann ermordet, weil dieſer katholiſch werden wollte wie ſein jüngerer Bruder. Weder für dieſe Abſicht des Sohnes noch für die Schuld Jean Calas' war die Spur eines Beweiſes vorhanden, aber gewiſſenloſe Richter verurteilten den Vater zum Tode durch das Rad. Voltaire nahm ſich der Sache mit Feuereifer an; durch Briefe, Denkſchriften und ſeinen großen perſönlichen Einfluß ſetzte er es endlich durch, daß der Prozeß revidiert wurde: die Pariſer Richter erklärten am 9. Mai 1763 einſtimmig den Spruch des Toulouſer Parlamentes für nichtig. Und ſo nahm ſich Voltaire auch in anderen Fällen der ungerecht Verfolgten mit Nachdruck an.

Als Beccarias Werk über die Verbrechen und Strafen erſchien, ſah Voltaire in dem italieniſchen Marcheſe ſeinen Bundesgenoſſen und ſchrieb zu ſeinem Werke eine Erläuterung (Commentaire sur le livre des délits et des peines par un avocat de province, 1766). Voltaire war der erbitterte Gegner aller überlebten und barbariſchen Geſetze und Einrichtungen in der Rechtspflege und Verwaltung der franzöſiſchen Monarchie. Wie er gegen die Folter, das mangelhafte Beweisverfahren, das grauenvolle Mißverhältnis zwiſchen Vergehen und Strafe geſchrieben hat und der Auflöſung des halsſtarrigen Pariſer Parlamentes (1771) als einer alte Mißbräuche ſtützenden Körperſchaft ſeinen Beifall zollte, ſo nahm er ſich auch der Bauern gegen die in einzelnen Landſchaften noch beſtehende Hörigkeit an, bekämpfte die Steuerfreiheit der Geiſtlichen und befürwortete die Aufhebung oder Einſchränkung der Klöſter.


je meurs en adorant dieu en aimant mes amis, en ne haissant pas mes ennemis, en detestant la superstition 1778.8.fev:
Voltaire

Voltaires Glaubensbekenntnis (Februar 1778). Nach der Originalhandſchrift, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 552.

Voltaire war achtzig Jahre alt geworden, ſein Fleiß verminderte ſich nicht, aber das Leben in Ferney wurde ſtiller und einförmiger; die Nichte beſtimmte ihren Oheim, nach Paris zu reiſen, wo ſeit der Thronbeſteigung Ludwigs XVI. (1774) in Hof und Stadt manches anders geworden war. Am 10. Februar 1778 kam Voltaire in Paris an. Wie ein böſes Omen empfing ihn die Nachricht von dem Tode ſeines Lieblings, des Schauſpielers Lekain, aber bald verlor er ſich in einen Taumel von Huldigungen. Nur der König wollte von ihm nichts wiſſen. Bald darauf erkrankte Voltaire. Der ehemalige Jeſuit Gaultier ſollte ihn in den Formen für den Tod vorbereiten (2. März), denn der Dichter wünſchte nicht, „wie die Lecouvreur auf den Schindanger geworfen zu werden“. Es wurde von ihm ein ſchriftliches Bekenntnis verlangt. Dies wurde zugeſtanden, und Voltaire bekannte darin, daß er in der heiligen katholiſchen Religion ſterbe, in der er geboren ſei, in der Hoffnung, daß die Barmherzigkeit Gottes ihm alle ſeine Fehler vergeben werde; wenn er aber jemals der Kirche Ärgernis gegeben habe, ſo bitte er Gott und ſie ſelbſt um Verzeihung. Zwei Tage früher hatte Voltaire ſeinem Sekretär Wagnière als ſeine aufrichtige Meinung folgende Worte auf einen Zettel geſchrieben: „Ich ſterbe in Anbetung Gottes, in Liebe zu meinen Freunden, ohne Haß gegen meine Feinde und mit Verwünſchung des Aberglaubens, Februar 1778. Voltaire“ (ſ. die Abbildung, S. 551). Aber der Anfall wurde überwunden; am 30. März war Voltaire in der Akademie und dann im Theater, wo die Aufführung ſeines letzten Stückes („Irène“) zu ſeiner Apotheoſe wurde. Man bekränzte ihn in ſeiner Loge und ſeine Büſte auf der Bühne unter unaufhörlichen Beifallsrufen. „Man erſtickt mich unter Roſen!“ rief der Dichter aus. Mit Eifer widmete er ſich jetzt ſeinem neuen Amte als Direktor der franzöſiſchen Akademie. Er ſetzte den Beſchluß durch, das Wörterbuch neu zu bearbeiten, und übernahm ſelbſt den Buchſtaben A. Aber ſeine Kräfte gingen abwärts, und der Verſuch, ſie durch künſtliche Mittel zu ſteigern, war nutzlos: in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai ſtarb Voltaire. Ein Begräbnis in Paris wurde ihm verſagt. Die Familie ließ eilig die Leiche nach der Abtei Scellières bei Troyes (Champagne) bringen, deren Abt Voltaires Neffe Mignot war. Der Erlaß des Biſchofs von Troyes, der hier die Beiſetzung ebenfalls unterſagte, kam zu ſpät, war wohl auch ohne rechtliche Begründung. So fand der gottloſe Spötter nun doch in geweihter Erde Raſt.

2. Diderot, die Encyklopädie und Rouſſeau.

Ein Werk, für das Voltaire zahlreiche Artikel ſchrieb, war das große Unternehmen Diderots und d'Alemberts, die **Encyklopädie**. Eine rieſenhafte Zuſammenſtellung alles menſchlichen Wiſſens, galt die Encyklopädie vor allem als die Schöpfung der „Philoſophen“, als Rüſtkammer der Aufklärung, Vorkämpferin der Freiheit und Bildung gegen geiſtliche Bevormundung, Aberglauben und Unduldſamkeit. Die Mitarbeiter, die „Encyklopädiſten“, ſchloſſen ſich zu keiner Schule, nicht einmal zu einer beſonderen Gruppe in der Litteratur zuſammen; ſie vereinigte das gemeinſame Ziel, die kritiſche Tendenz der Verſtandesaufklärung.

Denis Diderot (1713—84; ſ. die Abbildung, S. 553), in Langres als Sohn eines wohlhabenden Meſſerſchmiedes geboren, war es, der durch ſeinen Fleiß, ſeine Ausdauer und ſein umfaſſendes Wiſſen die Encyklopädie zu einem glücklichen Abſchluſſe brachte. Er war, zum Geiſtlichen beſtimmt, von den Jeſuiten erzogen worden. Bald aber verlor er die Luſt zum Berufe des Predigers, und da ſein Vater die Hand von ihm zog, lebte er zehn Jahre in kümmerlichen Verhältniſſen, aber glücklich, ſich ſeinem unerſchöpflichen Wiſſensdrange ungehindert hingeben zu können. Als Schriftſteller trat er zuerſt 1745 mit einer Bearbeitung von

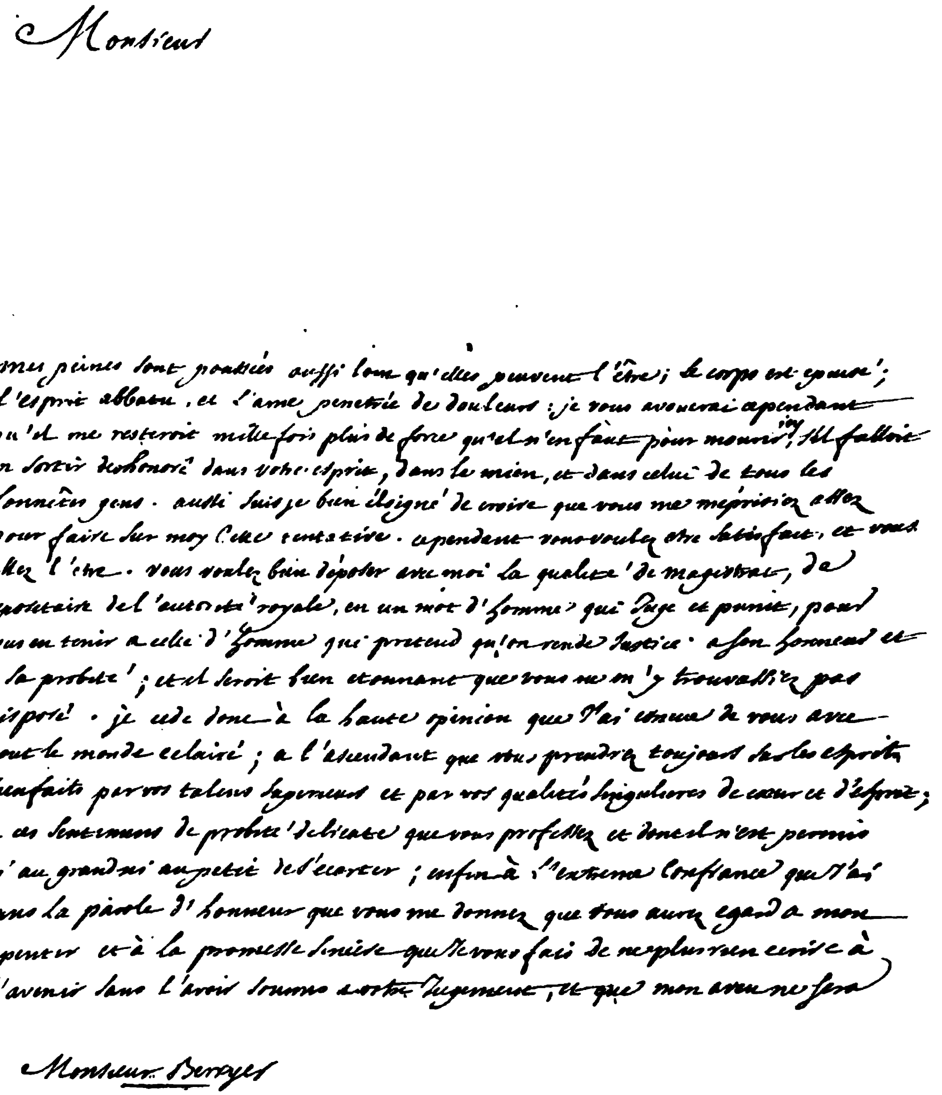
Übertragung des umſtehenden Briefes.

Monsieur,

mes peines sont poussées aussi loin qu'elles peuvent l'être; le corps est epuisé; l'esprit abbatu, et l'ame penetrée de douleurs: je vous avouerai cependant qu'il me resteroit mille fois plus de force qu'il n'en faut pour mourir icy, s'il falloit en sortir deshonoré dans votre esprit, dans le mien, et dans celui de tous les honnêtes gens. aussi suis je bien éloigné de croire que vous me méprisiez assez pour faire sur moy cette tentative. cependant vous voulez etre satisfait, et vous allez l'etre. vous voulez bien déposer avec moi la qualité de magistrat, de depositaire de l'autorité royale, en un mot d'homme qui juge et punit, pour vous en tenir a celui d'homme qui pretend, qu'on rende justice; à son honneur et à sa probité; et il seroit bien etonnant que vous ne m'y trouvassiez pas disposé. je cede donc à la haute opinion que j'ai concue de vous avec tout le monde eclairé; a l'ascendant, que vous prendrez toujours sur les esprits bienfaits par vos talens superieurs et par vos qualités singulieres de cœur et d'esprit; à ces sentimens de probité delicate que vous professez et dont il n'est permis ni au grand ni au petit de s'écarter; enfin à l'extreme confiance que j'ai dans la parole d'honneur que vous me donnez que vous aurez egard a mon repentir et à la promesse sincere que je vous fais de ne plus rien ecrire à l'avenir sans l'avoir soumis a votre Jugement, et que mon aveu ne sera jamais employé ni contre moy ni contre qui qui ce soit, qu'en cas de Récidive, cas au quel vous serez libre, monsieur, d'en faire tel usage qu'il vous semblera bon, sans que je puisse me plaindre: Je vous avoue donc comme a

Mein Herr,

meine Leiden ſind ſo weit getrieben worden wie irgend möglich; mein Körper iſt erſchöpft, der Geiſt niedergeſchlagen und die Seele von Schmerzen durchdrungen, aber trotzdem bekenne ich Ihnen, daß mir noch tauſendmal mehr Kraft bleiben würde, als nötig iſt, um hier zu ſterben, wenn ich freikommen ſollte als ein Ehrloſer in Ihren und in meinen Augen und in den Augen aller ehrenhaften Menſchen. Auch bin ich weit entfernt, zu glauben, daß Sie mich ſo ſehr verachten, um bei mir dieſen Verſuch zu machen; aber Sie wünſchen zufriedengeſtellt zu werden, und das ſollen Sie. Legen Sie mir gegenüber die Eigenſchaft des Beamten ab, des Inhabers der königlichen Gewalt, kurz des Mannes, der richtet und ſtraft, und erſcheinen Sie vor mir nur als ein Mann, der es wünſcht, daß man ſeiner Ehre und Rechtſchaffenheit Gerechtigkeit angedeihen laſſe; es müßte dann wunderlich zugehen, wenn Sie mich nicht dazu aufgelegt fänden. Beſiegt alſo von dem hohen Begriff, den ich und die ganze aufgeklärte Welt ſich von Ihnen macht, beſiegt von dem Übergewicht, das Sie immer über alle gutgearteten Geiſter infolge Ihrer höheren Talente und ausgezeichneten Eigenſchaften des Herzens und des Geiſtes ausüben werden, von den Gefühlen feinſter Ehrenhaftigkeit, zu denen Sie ſich bekennen, und von denen ſich weder groß noch klein entfernen darf, endlich beſiegt von der beſtändigen Zuverſicht auf Ihr Ehrenwort, das Sie mir geben hinſichtlich der Rückſicht, die Sie auf meine Reue und mein aufrichtiges Verſprechen nehmen wollen, in Zukunft nichts mehr zu ſchreiben, ohne es Ihrem Urteil zu unterwerfen, und darauf, daß meine Ausſage niemals benutzt werden ſoll, weder gegen mich noch gegen wen ſonſt, es ſei denn, daß ich



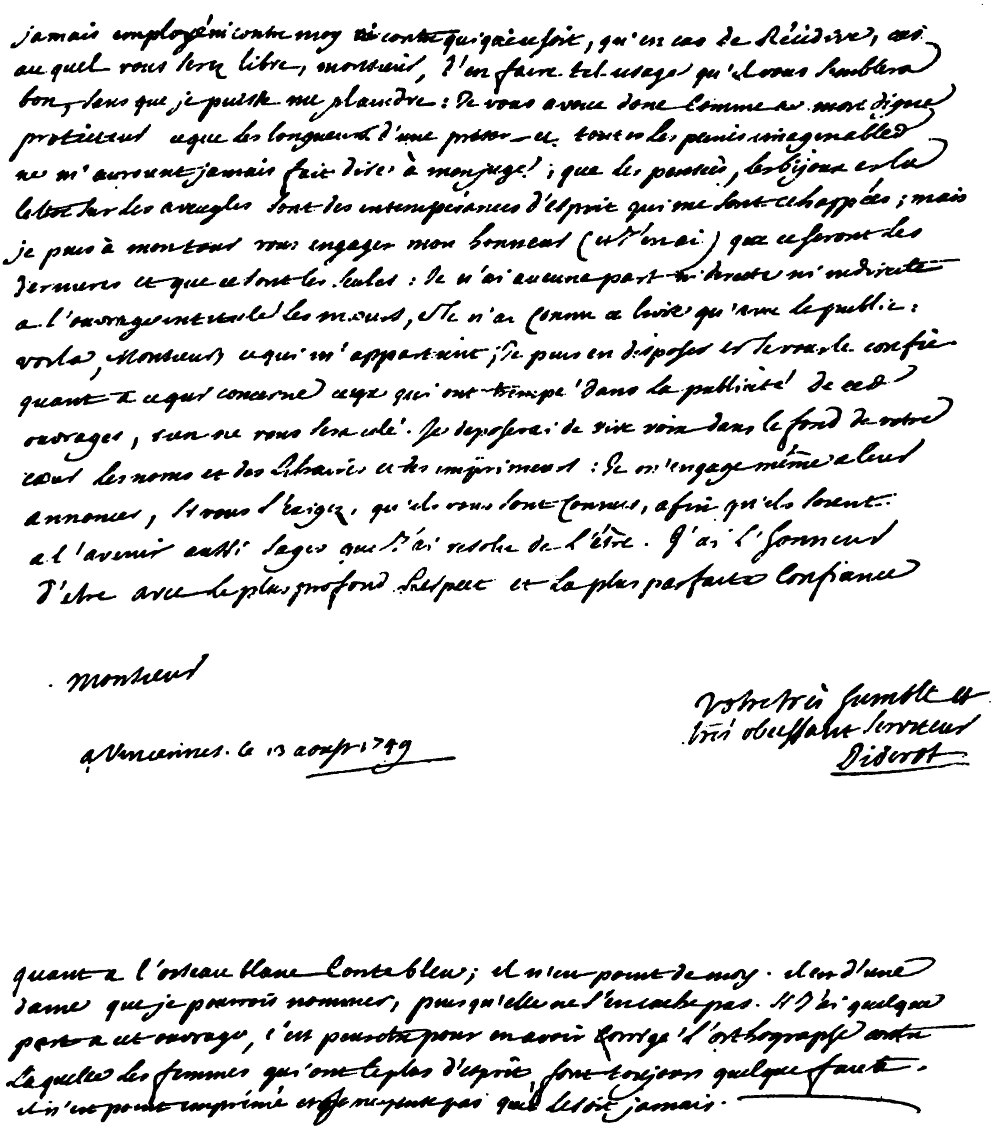
Monsieur

mes peines sont poussées aussi loin qu'elles peuvent l'être; le corps est épuisé;
l'esprit abbatu, et l'ame penetrée de douleurs; je vous avouerai cependant
qu'il me resteroit mille fois plus de force qu'il n'en faut pour mourir, s'il falloit
en sortir deshonoré dans votre esprit, dans le mien, et dans celui de tous les
honnêtes gens. aussi suis je bien éloigné de croire que vous me méprisiez assez
pour faire sur moy cette tentative. cependant vous voulez etre satisfait, et vous
allez l'etre. vous voulez bien déposer avec moi la qualité de magistrat, de
dépositaire de l'autorité royale, en un mot d'homme qui juge et punit, pour
vous en tenir a celle d'homme qui pretend qu'on rende justice a son honneur et
à sa probité; et il seroit bien etonnant que vous ne m'y trouvassiez pas
disposé. je cede donc à la haute opinion que j'ai conçue de vous avec
tout le monde eclairé; a l'ascendant que vous prendrez toujours sur les esprits
bienfaits par vos talens superieurs et par vos qualités singulieres de cœur et d'esprit;
à ces sentimens de probité délicate que vous professez et dont il n'est permis
ni au grand ni au petit de s'ecarter; enfin à l'extreme confiance que j'ai
dans la parole d'honneur que vous me donnez que vous aurez egard a mon
repentir et à la promesse sincère que je vous fais de ne plus rien ecrire à
l'avenir sans l'avoir soumis a votre jugement, et que mon aveu ne sera

Monsieur Berryer

Ein Brief Diderots vom 13. August 1749 an den Polizei

Nach dem Original, in der N



jamais employé ni contre moy ni contre qui que ce soit, qu'en cas de Récidive, au quel vous serez libre, monsieur, d'en faire tel usage qu'il vous semblera bon, sans que je puisse me plaindre : je vous avoue donc comme a mon digne protecteur ce que les longueurs d'une prison et toutes les peines imaginables ne m'auroient jamais fait dire à mon juge ; que les pensées, les bijoux et la lettre sur les aveugles sont des intemperances d'esprit qui me sont echappées ; mais je puis à mon tour vous engager mon honneur (et j'en ai) que ce seront les dernieres et que ce sont les seules : je n'ai aucune part ni directe ni indirecte a l'ouvrage intitulé les mœurs, et je n'ai connu ce livre qu'avec le public : voila, Monsieur, ce qui m'appartient ; je puis en disposer et je vous le confie. quant a ce qui concerne ceux qui ont trempé dans la publicité de ces ouvrages, rien ne vous sera celé. Je deposerai de vive voix dans le fond de votre cœur les noms et des Libraires et des imprimeurs : je m'engage même a leur annoncer, si vous l'exigez, qu'ils vous sont connus, afin qu'ils soient a l'avenir aussi sages que j'ai resolu de l'être. J'ai l'honneur d'être avec le plus profond Respect et la plus parfaite confiance

Monsieur

a Vincennes le 13 aoust 1749

votre très humble et très obeissant serviteur
Diderot

quant a l'oiseau blanc conte bleu ; il n'est point de moy. il est d'une dame que je pourrois nommer, puisqu'elle ne s'en cache pas. s'il y a quelque part a cet ouvrage, c'est peutetre pour en avoir corrigé l'orthographe en laquelle les femmes qui ont le plus d'esprit font toujours quelque faute. il n'est point imprimé et je ne pense pas qu'il le soit jamais.

ster (Lieutenant de police) von Paris, Nicolas René Berryer.

albibliothek zu Paris.

mon digne protecteur ceque les longueurs d'une prison et toutes les peines imaginables ne m'auroient jamais fait dire à mon juge; que les pensées, les bijoux et la lettre sur les aveugles sont des intempérances d'esprit qui me sont echappées; mais je puis à mon tour vous engager mon honneur (et j'en ai) que ce seront les dernieres et que ce sont les seules: Je n'ai aucune part ni directe ni indirecte a l'ouvrage intitulé les mœurs, et je n'ai connu ce livre qu'avec le public: voila, Monsieur, ce qui m'appartient; je puis en disposer et je vous le confie; quant a ce qui concerne ceux qui ont trempé dans la publicité de ces ouvrages, rien ne vous sera celé. Je deposerai de vive voix dans le fond de votre cœur les noms et des libraires et des imprimeurs: Je m'engage même a leur annoncer, si vous l'exigez, qu'ils vous sont connus, afin qu'ils soient a l'avenir aussi sages que j'ai resolu de l'être. J'ai l'honneur d'etre avec le plus profond Respect et la plus parfaite confiance

Monsieur

a Vincennes.
le 13 auost 1749.

votre très humble et
très obeissant serviteur
Diderot.

Monsieur Berryer.

quant a l'oiseau blanc Conte bleu; il n'est point de moy. il est d'une dame que je pourrois nommer, puisqu'elle ne s'en cache pas. Si J'ai quelque part a cet ouvrage, c'est peutetre pour en avoir corrigé l'orthographe contre laquelle les femmes qui ont le plus d'esprit, font toujours quelque faute. il n'est point imprimé et Je ne pense pas qu'il le soit jamais.

rückfällig werde, in welchem Falle Sie, mein Herr, die Freiheit haben werden, davon den Gebrauch zu machen, der Ihnen gut ſcheinen wird, ohne daß ich ein Recht habe, mich darüber zu beklagen: geſtehe ich Ihnen alſo, als meinem würdigen Beſchützer, was niemals die Länge der Haft und alle erdenklichen Leiden vor meinem Richter aus mir herausgebracht hätten, daß die „Gedanken", die „Kleinode" und der „Brief über die Blinden" Ausſchweifungen des Geiſtes ſind, die mir entſchlüpft waren; aber ich kann meinerſeits meine Ehre (und ich beſitze Ehre) Ihnen verpfänden, daß dies die letzten und die einzigen ſind; ich habe weder direkt noch indirekt teil an dem Werke, das unter dem Titel „Die Sitten"[1] erſchienen iſt, und ich habe dies Buch erſt mit dem Publikum kennen gelernt. Das alſo, mein Herr, gehört mir an, ich kann darüber verfügen und vertraue es Ihnen an; was die angeht, die ſich mit der Veröffentlichung dieſer Werke abgegeben haben, ſo ſoll Ihnen nichts verheimlicht werden. Ich werde mündlich Ihrem innerſten Herzen die Namen der Buchhändler und der Drucker anvertrauen, ja, ich verpflichte mich ſogar, wenn Sie dies fordern, ihnen mitzuteilen, daß ſie Ihnen bekannt ſind, damit ſie in Zukunft ebenſo beſonnen ſind, wie ich es zu ſein entſchloſſen bin. Ich beehre mich, mit der tiefſten Hochachtung und dem vollkommenſten Vertrauen zu ſein,

mein Herr,

Vincennes,
13. Auguſt 1749.

Ihr ſehr unterthäniger
und gehorſamer Diener
Diderot.

Herrn Berryer.

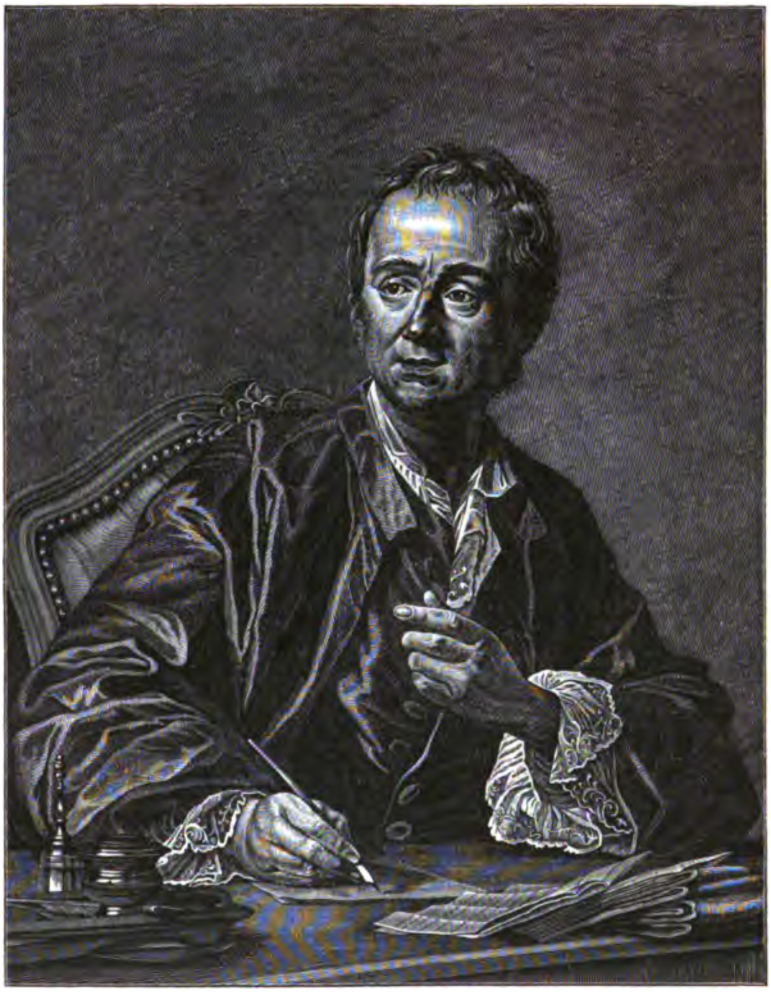
Was das „Märchen vom weißen Vogel"[2] angeht, ſo iſt es nicht von mir. Es iſt von einer Dame, die ich nennen könnte, denn ſie macht kein Geheimnis daraus. Wenn ich an dieſem Werkchen einigen Anteil habe, ſo beſteht er vielleicht darin, daß ich die Orthographie verbeſſert habe, gegen die ſich die geiſtreichen Frauen immer etwas zu ſchulden kommen laſſen. Es iſt keineswegs gedruckt worden, und ich glaube nicht, daß es je gedruckt wird.

---

[1] „Les Mœurs par Panage", Amſterdam 1748, eine deiſtiſche und ſatiriſche Schrift von Fr. V. Touſſaint, die im 18. Jahrhundert öfters gedruckt worden iſt.

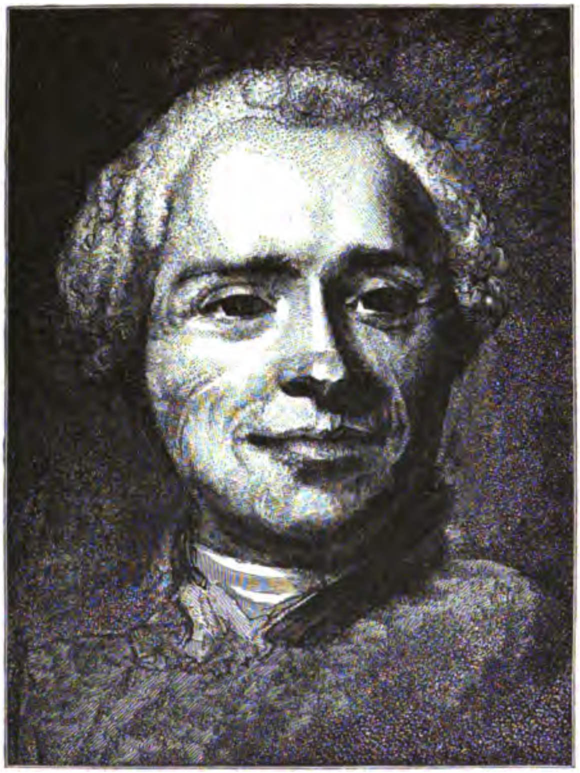
[2] „L'oiseau blanc", ein orientaliſches Märchen, iſt nicht von Madeleine de Puiſieux, wie Diderot zu verſtehen gibt, ſondern von ihm ſelbſt verfaßt.

Shafteſburys „Verſuch über die Tugend“ hervor (Principes de la philosophie morale ou essai de Monsieur Shaftesbury sur le mérite et la vertu, avec réflexions). Die Tugend des Theiſten Shafteſbury hatte den Glauben an Gott zur Vorausſetzung, aber ſie ſpielte ſich als ein perſönliches Verdienſt des Menſchen auf, ihr Weſen war eine vernünftige Selbſtliebe, die ihre Intereſſen dem allgemeinen Beſten unterordnete. In ſeiner nächſten Schrift, den „Philoſophiſchen Gedanken“ (Pensées philosophiques, 1746), geht Diderot ſchon zum Vernunftglauben über: der Theiſt wird Deiſt. Die „Philoſophiſchen Gedanken“ bilden den Gegenſatz zu Pascals berühmtem Buche; die Rechte des natürlichen Menſchen und ſeiner Leidenſchaften, das freie, von der Herrſchaft des Glaubens erlöſte Denken finden in ihnen ſeine Verteidigung. Die friſche, ungezwungene Form iſt Diderots Eigentum, der Inhalt geht nicht über die engliſchen Deiſten hinaus. Selbſtändiger, von einem ſtärkeren Geiſte des Zweifels durchſetzt, ſind die folgenden Schriften: „Der Spaziergang eines Zweiflers“ (la Promenade d’un Sceptique, 1747), der „Brief über die Blinden“ (Lettre sur les aveugles, 1749), für den er im Staatsgefängnis zu Vincennes Buße thun mußte (vgl. die beigeheftete Tafel „Ein Brief Diderots vom 13. Auguſt 1749 u. ſ. w.“), und der „Brief über die Taubſtummen“ (Lettre sur les sourds muets, 1751). Das eigentliche Handbuch der Aufklärung iſt endlich die „Auslegung der Natur“ (L’interprétation de la nature, 1754), eine Schrift, die ſchon in die Zeit der „Encyklopädie“ fällt.



Denis Diderot. Nach einem Stich von Henriquez (Gemälde von Louis Michel Vanloo), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 552.

Zuerſt beabſichtigte der Pariſer Buchhändler Le Breton, die „Cyclopädie“ des Engländers Ephraim Chambers franzöſiſch bearbeiten zu laſſen (1746). Die Verhandlungen mit den erſten Bearbeitern hatten ſich zerſchlagen, als Diderot und Jean Lerond d'Alembert (1717—83; ſ. die untenſtehende Abbildung), der Sohn der Frau von Tencin, für die Ausführung des Werkes gewonnen wurden. Sie ſtellten ſogleich höhere Geſichtspunkte für die Erledigung der Aufgabe feſt: es ſollte die allgemeine Bildung der Zeit in einer ſachlich gründlichen und der Form nach klar und angenehm unterrichtenden Weiſe dargeboten werden. Hervorragende Fachmänner wurden als Mitarbeiter gewonnen: der Chevalier Louis de Jaucourt (geboren 1704) und Buffon für naturwiſſenſchaftliche Gegenſtände, der königliche Leibarzt Quesnay (1694 bis 1774), Turgot (1727—81) und Morellet (1727—1819) für Nationalökonomie, Marmontel (1723—1799) für das Gebiet der ſchönen Wiſſenſchaften. Voltaire ſchrieb zahlreiche philoſophiſche Artikel, während ſich Diderot faſt in allen Sätteln gerecht zeigte und moraliſche, theologiſche, philoſophiſche, wirtſchaftliche, äſthetiſche, geſchichtliche und techniſche Gegenſtände behandelte. Es iſt kein Wunder, daß die innere Einheit der Auffaſſung unter der Zahl und Verſchiedenheit der Mitarbeiter litt. Die Vollendung des Werkes zog ſich durch zwei Jahrzehnte hindurch (1751—1772), vor allem da mancher Teilnehmer zurücktrat, als die Regierung den Fortgang des Druckes ſtörte und die geiſtlichen Gegner dem Namen eines Encyklopädiſten die Bedeutung eines ſittenloſen Gottesleugners beilegten.



Jean Lerond d'Alembert. Nach dem Paſtellgemälde von Latour im Muſeum von St.-Quentin, wiedergegeben in Joſ. Bertrand, „D'Alembert“, Paris 1889, Hachette.

Dem erſten Bande der „Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ (1751) ging eine Vorrede von d'Alembert (Discours préliminaire) voraus, die als ein Meiſterwerk bewundert wurde und ihrem Verfaſſer einen Sitz in der franzöſiſchen Akademie verſchaffte. Das Werk hatte nach dem Urteile der Zeitgenoſſen einen glänzenden Erfolg, die Zahl der Subſkribenten betrug beim Erſcheinen des vierten Bandes (1754) dreitauſend. Trotz mancherlei Anfeindungen ſchritt die „Encyklopädie“ rüſtig vorwärts, aber der ſiebente Band (1757) mit dem Artikel „Genf“ erregte in katholiſchen und proteſtantiſchen Kreiſen einen Sturm. Flugſchriften und Artikel in Zeitſchriften bekämpften das Werk, Paliſſot in den „Kleinen Briefen über die großen Philoſophen“ (Petites lettres sur les grands philosophes), Fréron im „Litterariſchen Jahr“ (Année littéraire), die Jeſuiten im „Journal von Trévoux“. Am 23. Februar

1759 verklagte der Generaladvokat des Pariſer Parlaments die Encyklopädiſten als Deiſten und Atheiſten, Aufrührer und Jugendverführer, und der Verkauf des Werkes wurde unterſagt. Die eigentliche Veranlaſſung dieſes Verbotes war das Buch „Über den Geiſt“ (De l'Esprit, 1758) von dem früheren Steuerpachter Claude Adrien Helvétius (1715—71), der den Ehrgeiz hatte, als Schriftſteller Aufſehen zu erregen.

Er entwickelte aus dem Satz, daß alle Begriffe von Sinnesempfindungen herrühren (juger c'est sentir), ſeine Moral der Selbſtliebe und behauptete, daß der perſönliche Vorteil der Hebel aller menſchlichen Urteile und Handlungen ſei. Die Menſchen ſeien von verhältnismäßig gleicher natürlicher Begabung, die wirkſamſte Urſache aller Verſchiedenheiten unter ihnen ſei die Erziehung. Der letzte Zweck aller Leidenſchaft aber beſtände in der ſinnlichen Luſt.

Dieſes Buch erregte allgemeine Entrüſtung und wurde im Februar 1759 auf Parlamentsbeſchluß dem Feuer übergeben. Man machte aus Helvétius' „Geiſt“ einen Auszug, der als „Katechismus der Cacouacs“ erweiſen ſollte, daß die verderbliche Moral des Senſualismus eine Frucht der encyklopädiſchen Lehren ſei. Diderot trat indeſſen Helvétius mit ſeinen „Betrachtungen über das Buch des Helvétius vom Geiſt“ öffentlich entgegen, denn die ſchlimme Beſchuldigung, daß die Encyklopädiſten die Moral und die öffentlichen Sitten vernichteten und dadurch Geſellſchaft, Staat und Kirche untergrüben, mußte unbedingt widerlegt werden.

Die Forderung ſittlichen Handelns iſt von der Natur gegeben und durch nichts in Frage zu ſtellen, ebenſo feſt aber im Menſchen eingewurzelt iſt die natürliche Selbſtliebe. Die Moral der Encyklopädie gründet ſich daher auf die „wohl verſtandene Selbſtliebe“ (l'intérêt bien entendu). Die Selbſtliebe, die ſich der Vernunft unterwirft, ſchlägt um in Anerkennung und Förderung der ebenſo berechtigten Intereſſen des Andern. So entſtehen die Gefühle des Wohlwollens, des Mitleids, der Nächſtenliebe. Die „menſchenfreundliche“ Moral nimmt, einerſeits verſtändig dem Nutzen, anderſeits dem Gefühle folgend, die Sympathie zur Richtſchnur. Im Widerſpruch mit der asketiſchen Tugendlehre der Kirche heißt es: „nicht entſagungsſelige Leidenſchaftsloſigkeit iſt Tugend, es iſt vielmehr der Gipfel der Thorheit, die Leidenſchaften erſticken zu wollen, denn nur große Leidenſchaften führen zu großen Thaten; aber dieſe Leidenſchaften müſſen ſelbſtlos ſein und ſich mit dem Wohl der Mitmenſchen vertragen.“ Die Thaten werden nach den Folgen zu betrachten ſein, nicht nach der Abſicht, denn „eine Handlung iſt gut oder böſe, je nachdem ſie uns und andere Mitmenſchen fördert oder beeinträchtigt“. Er fragt ſich dabei allerdings, wer darüber zu befinden hat, was den Nächſten fördert oder beeinträchtigt. Und reicht das Gefühl des Wohlwollens zur Begründung einer Sittenlehre wirklich aus?

Diderot ließ ſich in der Fortführung ſeiner Arbeit nicht beirren, ſelbſt nachdem d'Alembert zurückgetreten war. Die Regierung duldete ſchließlich ſtillſchweigend den Druck der „Encyklopädie“ und ſchien nichts davon zu merken. Die letzten Bände wurden 1766 fertig, während die Vollendung der Kupfertafeln und ihrer Beſchreibungen noch bis 1772 dauerte. Denn einen wichtigen Teil des Inhalts der „Encyklopädie“ bildeten die Artikel über techniſche Gegenſtände. Diderot hatte ſich mit den verſchiedenſten Hervorbringungen und Übungen des Kunſtfleißes beſchäftigt, ſich in Werkſtätten umgeſehen und umgefragt. Es iſt gerade ſein Verdienſt, den inneren Zuſammenhang der Künſte und Gewerbe mit der menſchlichen Kulturarbeit gewürdigt zu haben. Auf dieſem techniſchen Gebiete durfte die „Encyklopädie“ nur Anerkennung erwarten; die Anfeindungen und Widerlegungen hielten ſich an die philoſophiſchen, theologiſchen, geſchichtlichen und ſtaatswiſſenſchaftlichen Aufſätze: das war der Boden, auf dem die Gegenſätze der alten theologiſchen und der neuen philoſophiſchen Weltanſchauung aneinander gerieten. Der Vergleich mit Bayles Wörterbuch liegt nahe. Über deſſen kritiſche Bedenken und beſcheidene Zweifel iſt man hinausgelangt zur feſten Behauptung und zum unerſchrockenen Angriff. Aber doch nicht durchaus. Auch in der „Encyklopädie“ herrſcht bisweilen Vorſicht und Politik, und der

Verſtändige erhält von Diderot im Artikel „Encyklopädie“ Anweiſung, wie die ſcheinbare Zahmheit zu verſtehen iſt:

> „Allemal wenn ein nationales Vorurteil Rückſicht verlangt, muß man es in ſeinem Artikel achtungsvoll auseinanderſetzen ...., aber durch Verweiſung auf Artikel, worin gediegene Grundſätze entgegengeſetzten Wahrheiten Feſtigkeit geben, das Gebäude von Kot über den Haufen werfen und den nichtigen Staubhaufen zerſtreuen. Dieſe Art und Methode, die Menſchen über ihre Irrtümer aufzuklären, wirkt ſehr bald auf die guten Geiſter, ſie wirkt unfehlbar und ohne ärgerliche Folgen, heimlich und unmerklich auf alle Geiſter. Das iſt die Kunſt, die ſtärkſten Folgerungen ſtillſchweigend abzuleiten. Sowie dieſe Verweiſungen auf Beſtätigungen und Widerlegungen von weitem ins Auge gefaßt und mit Geſchicklichkeit vorbereitet ſind, werden ſie einer Encyklopädie die Fähigkeit verleihen, *die allgemeine Denkart zu verändern.*“

Das war das eigentliche Ziel der „Encyklopädie“. Der Übereifer der bis zum Fanatismus angefeuerten Aufklärungsſucht erſcheint uns bisweilen aufdringlich und lächerlich. Aber man bedenke, daß dieſes Werk zu derſelben Zeit erſchien, in der ein Proteſtant noch keine rechtsgültige Ehe in Frankreich ſchließen durfte, Jean Calas (vgl. S. 551) als ein unſchuldiges Opfer fanatiſcher Verblendung durch eines des höchſten Gerichte des Reiches aufs Rad geflochten und De la Barre, ein Jüngling von ſiebzehn Jahren, wegen Gotteslästerung zum Feuertode verurteilt wurde. Es war noch ſo viel Barbarei und Vernunftwidrigkeit in öffentlicher Geltung und im ſtande, das Denken und Handeln des Einzelnen unter ſeinen Zwang zu beugen, daß man ſich über Ausbrüche der Leidenſchaft bei den Aufklärern nicht wundern ſollte. *Das* Verdienſt haben Diderot und ſeine Genoſſen jedenfalls, die nach der Renaiſſance durch die Gegenreformation ertötete Humanität wieder zu neuem Leben erweckt zu haben. Die Beſtialität der franzöſiſchen Revolution tilgt dieſes Verdienſt des Humanitätsglaubens ebenſowenig aus, wie die im Namen des chriſtlichen Glaubens verübten Beſtialitäten den Wert des Chriſtentums ſchmälern. Wie gewiſſe Erbauungsbücher und Predigten enthalten allerdings einzelne Artikel der „Encyklopädie“ viel platt moraliſierendes und ſeichtes ſchulmeiſterliches Geſchwätz, und die Tendenz der Aufklärung, die Bekämpfung überlieferter Mißbräuche, ſtreckt bisweilen ihre Fühlhörner vor, wo man es am allerwenigſten erwarten ſollte. Die Encyklopädiſten wirkten auch für die Weiterverbreitung der jüngſten Entdeckungen und Errungenſchaften des Menſchengeiſtes in den Naturwiſſenſchaften, Künſten und Gewerben, aber ſie legten zugleich einen Grund für die Weltanſchauung der durch die wiſſenſchaftliche Forſchung aufgeklärten Menſchheit. Man ſtürzte durch die empiriſche Wiſſenſchaft die Philoſophie des Descartes, entzog der Lehre und den Einrichtungen der herrſchenden Kirche ihre Stützen und bereitete eine neue Auffaſſung vom Weſen des Staates vor. Im allgemeinen gab Voltaire den Ton an. Wenn ſpäter Diderot, Holbach („le Système de la nature“, 1770) und andere Philoſophen dem ausgeſprochenſten Materialismus anheimfielen, ſo war der Vorwurf des Materialismus, der Gottloſigkeit und der Unmoralität aus der „Encyklopädie“ ſelbſt ſchwer zu beweiſen. Die Moral der Aufklärer war optimiſtiſch. Man ließ den Menſchen im Grunde einen guten Mann ſein. So wollte es die Natur, und wie ſollte er auch ſonſt das Prinzip des Guten in ſich tragen? Aber der Menſch wurde damit von der Kirche emanzipiert; ihr Vorrecht, die Verantwortlichkeit für die menſchlichen Handlungen auf ſich zu nehmen, wurde ihr entzogen, man behauptete gegen ihre Anſprüche das Selbſtbeſtimmungsrecht des Menſchen. Die Encyklopädiſten waren entſchieden gottgläubig, aber vom kirchlichen Standpunkt aus arge Ketzer. Der allgemeine Irrtum der franzöſiſchen Aufklärung zeigt ſich in dieſem großen Werke darin, daß man ſich in dem natürlichen Menſchen gern ein Weſen vorſtellte, das allein von der Vernunft regiert werde: man hatte kein Verſtändnis für die geſchichtliche Notwendigkeit. Die vornehmlich jeſuitiſche Erziehung, die ſie in ihrer Jugend genoſſen hatten, ſcheint im ganzen den Aufklärern auch keinen tieferen Begriff von der Religion fürs Leben mitgegeben zu haben. Sie hatten kein Verſtändnis für das Bedürfnis, da zu glauben, zu verehren und zu vertrauen, wo die kurzſichtige menſchliche Vernunft weder Licht noch Stab ſein kann. Sie verſtanden es nicht, daß für eine kindliche Einbildungskraft das Überſinnliche beſtimmte ſinnliche Formen annehmen mußte, und daß ſich das Sittengeſetz für den natürlichen Menſchen kaum aus dem Begriff des allgemeinen Wohlwollens ableiten läßt. Daher denn die Rede von der Liſt und dem Trug der Pfaffen, die ſich das ganze Syſtem der chriſtlichen Lehre und der kirchlichen Einrichtungen nur zur Knechtung und Ausbeutung der Menſchen erfunden hätten. Wie konnten ſich doch die Menſchen, die im Beſitz ihrer berühmten Vernunft waren, ſo übertölpeln laſſen? Dieſelben ungeſchichtlichen Deklamationen gab es auch über die Ehrſucht, Härte und Habſucht der Tyrannen, als ob, was hundertjährige Überlieferung geſchaffen, das überlegte Werk Eines geweſen ſei. Dennoch iſt die „Encyklopädie" politiſch und ökonomiſch keineswegs revolutionär.

Als das große Unternehmen ſich der Vollendung näherte, fand Diderot Zeit für andere ſchriftſtelleriſche Arbeiten. Er konnte ſich jetzt ungebunden ſeiner Laune und den Eingebungen ſeiner Einbildungskraft überlaſſen. Aber ſoviel er auch niederſchrieb, das Wenigſte davon hat er ſelbſt veröffentlicht. Diderot in ſeiner zwangloſen Intimität zeigen uns die Briefe, die er von 1759—74 an ſeine Freundin, das Fräulein Volland, richtete (veröffentlicht erſt 1830). Hier offenbart er die ganze Unerſchöpflichkeit ſeines Geiſtes und Gemütes, ſeine reiche Phantaſie, ſein Schilderungs- und Erzählertalent, daneben auch ſeine Untugenden, ſein ſentimentales Pathos, ſeine Weitſchweifigkeit und ſeinen Hang zu Cynismen. Unter den Werken, die er ſelbſt veröffentlicht hat, war das bedeutendſte der „Verſuch über den Philoſophen Seneca" (Essai sur le philosophe Sénèque .. et sur les règnes de Claude et de Néron, 1778—82), eine weitſchweifige Verteidigung Diderots und ſeiner eigenen Philoſophie.

Als Philoſoph iſt Diderot allmählich entſchiedener Materialiſt geworden; am ſchärfſten gibt ſich dies kund in dem um 1769 geſchriebenen „Geſpräch zwiſchen d'Alembert und Diderot" (Entretien de d'Alembert et Diderot), im „Traume d'Alemberts" (le Rêve de d'Alembert) und der Fortſetzung dazu (veröffentlicht 1830). Die einzige Urſache iſt für ihn hier der mechaniſche Prozeß der materiellen Bewegung; der Begriff des Zweckes (causa finalis) wird aufgegeben und nur noch eine wirkende Urſache (causa efficiens) angenommen. Bei ſeinen Freunden hieß Diderot „der Philoſoph", womit ſeine Fähigkeit und ſtete Bereitſchaft gekennzeichnet werden ſollte, ſich auf allen Gebieten menſchlicher Erkenntnis und Thätigkeit über Urſprung, Weſen und Zweck jedes Gegenſtandes vernünftige Klarheit zu verſchaffen oder auch, fortgeriſſen von dem freudigen Fluß dialektiſcher Erörterung, Sätze aufzuſtellen und zu verteidigen, die in unerwarteter Weiſe herrſchenden Meinungen widerſprachen. Den empfindſamen Tugendjargon, den in dieſer Zeit ſelbſt ausbündige Schelme zu reden verſtanden, beherrſchte er in Wort und Schrift mit Meiſterſchaft. Aber es war ihm Ernſt um die Tugend, die er als Aufopferung, Mitleid, Wohlwollen, Heroismus definiert, und der zu Liebe er aus der Rolle des materialiſtiſchen Philoſophen fällt. Denn ſein Tugendbegriff fordert eine Freiheit des ſittlichen Handelns, die ſeine Philoſophie leugnet.

Auch in ſeiner Kunſtlehre ſteht Diderot auf dem feſten Glauben an das Sittengeſetz. Er betrachtet ſittliche Erziehung und Erhebung als die wichtigſte Aufgabe des künſtleriſchen Schaffens. Und gerade in der Kunſtlehre hat er ungemein anregend gewirkt. Nach Charles Batteux (1713—80), der in ſeinen äſthetiſchen Unterſuchungen (les Beaux arts, 1746, Cours des belles lettres, 1747—50) von dem Grundſatz der Nachahmung der „ſchönen Natur" ausging und als Begründer der franzöſiſchen Kunſtphiloſophie einen lange nachwirkenden Einfluß ausgeübt hat, iſt Diderot der wichtigſte äſthetiſche Schriftſteller des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Über Fragen der Kunſt äußert er ſich an den verſchiedenſten Stellen ſeiner Schriften, am zuſammenhängendſten in dem „Verſuch über die Malerei“ (Essai sur la peinture, 1770), in den „Salons“ (1759—81), Kritiken und Beſchreibungen der Pariſer Kunſtausſtellungen, in den Abhandlungen zu ſeinen Theaterſtücken und im „Paradoxon über den Schauſpieler“ (le Paradoxe sur le comédien). Diderot predigt gegen eine Kunſtübung, die die natürliche Wahrheit fälſcht, die Rückkehr zur Natur; er fordert aber keinen rohen Naturalismus, ſondern die Darſtellung einer geiſtig gehobenen Natur.

Glücklicher als in ſeinen dramatiſchen Werken (vgl. S. 578) war Diderot als erzählender Dichter. Außer ſeiner „Jugendſünde“ „les Bijoux indiscrets“ (1747) gehören ſeine Erzählungen ſeinem reiferen Alter an. Drei größere Geſchichten bezeugen die Vielſeitigkeit und Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes, ein wunderbares Erzählertalent und reiche Erfindungsgabe, aber ſie laſſen Ruhe, Vollendung, Klarheit und Durcharbeitung vermiſſen. „Jakob der Fataliſt“ (Jacques le fataliste, 1796, um 1772 entſtanden) macht der Grundgedanke, daß alles Vorausbeſtimmung iſt, zu einer Art Gegenſtück von Voltaires „Candide“, aber die Geſchichte verliert in der Ausführung: ſie büßt durch die Aneinanderreihung von allerlei Epiſoden den inneren Zuſammenhang ein. Der Einfluß von Sternes „Triſtram Shandy“ iſt unverkennbar. Am gelungenſten in dem Werke iſt die Geſchichte der Frau von Pommeraye, die Schiller als „Merkwürdiges Beiſpiel einer weiblichen Rache“ in ſeine „Thalia“ (1785) aufgenommen hat. Dem Vorbilde Richardſons folgt Diderot in der „Nonne“ (la Religieuse), die man einen ſittengeſchichtlichen Roman nennen möchte. Der Verfaſſer ſchildert in den Bekenntniſſen einer ehemaligen Nonne das Leben in den Frauenklöſtern und die Ausſchreitungen und Verirrungen, zu denen erzwungene Gelübde oder mißverſtandene Frömmigkeit führen. Trotz der Darſtellung bedenklicher Situationen iſt der Ausdruck zurückhaltender als im „Jacques“. Diderots glänzendſte Leiſtung aber iſt das Geſpräch „Rameaus Neffe“ (le Neveu de Rameau). Entſtanden um 1760, war es vermutlich durch Grimm nach Deutſchland gekommen und von Schiller Goethe mitgeteilt worden, der es zuerſt durch ſeine Überſetzung bekannt machte (1805). Das Original iſt erſt 1823 in Frankreich gedruckt worden.

„Rameaus Neffe“ iſt ein Kultur- und Charakterbild: der Held iſt der Panurg des 18. Jahrhunderts. Meiſterhaft iſt die Darſtellung dieſer ſo „verwickelten, vollſtändigen, lebendigen und mißgeformten Seele“ (Taine). Das Urbild war eine in Pariſer Kaffeehäuſern wohlbekannte Perſönlichkeit, ein verarmter Neffe des berühmten Tondichters Rameau; Diderot machte aus ihm den genialen Typus eines modernen Paraſiten, der reiche Gaben zu niedrigen Zwecken im Dienſte der Reichen und Vornehmen mißbraucht, ohne es ſelbſt dabei „zu etwas zu bringen“. Als Darſtellung der Zuſtände in einem Teile der damaligen Pariſer Geſellſchaft iſt „Rameaus Neffe“ ein Sittengemälde von wunderbarer Anſchaulichkeit und Friſche, von einer Vollendung der ſtiliſtiſchen Form, die ſonſt bei Diderot ſelten iſt.

Obwohl Diderot unter ſeinen Freunden und in ſeinen Schriften für die Ideen der Aufklärung wirkte, war er kein Proſelytenmacher; er predigte Duldſamkeit und war ſelbſt duldſam. Seine oft allzu freien Ausdrücke und ſchlüpfrigen Anekdoten, ſein Cynismus, ſeine Tugendreden und ſalbungsvollen Gefühlsergüſſe waren einerſeits Hervorbringungen des Zeitgeſchmacks, anderſeits Folgen ſeiner kräftigen ſinnlichen Natur, die nicht durch Takt und Selbſtbeherrſchung gezügelt wurde. Trotz einiger häßlicher und übertriebener Züge, die ſich in dem Bilde ſeines Lebens und ſchriftſtelleriſchen Wirkens finden, iſt ſeine Begeiſterung für die Tugend, ſeine Gefühlswärme und Nächſtenliebe doch nicht weniger echt. Nicht ſeine Moralreden und

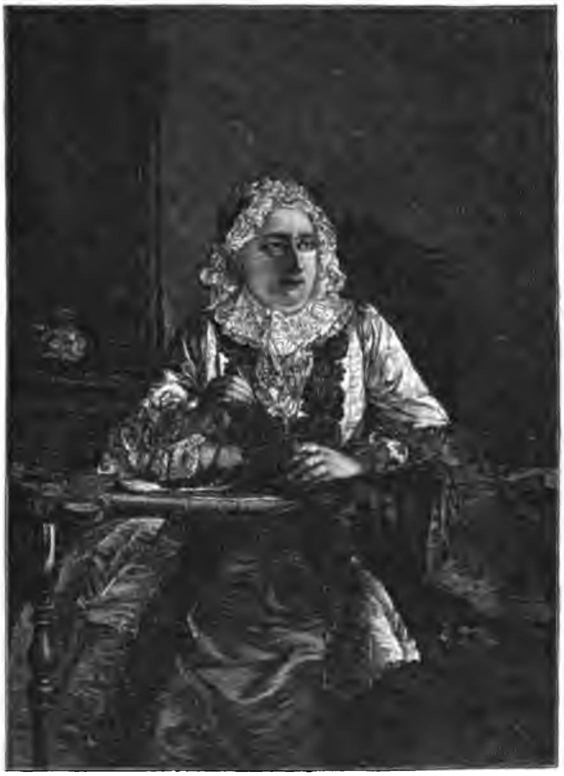
Sentimentalitäten machen Diderot uns Deutſchen unter allen Größen der franzöſiſchen Aufklärung ſympathiſch, ſondern die unverbildete Urſprünglichkeit ſeines Weſens, die anregende Lebendigkeit ſeiner Gedanken, ſeine wahrhaft humane Geſinnung, ſeine Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit. „Wer an ihm oder ſeinen Sachen mäkelt', iſt ein Philiſter, und deren ſind Legion" (Goethe an Zelter, 9. März 1831). Diderot wird uns beſonders anziehend durch ſeine aufrichtige Empfindung für die Poeſie des Familienlebens. Denn gerade in Frankreich, wo der Zuſammenhalt und die Überlieferungen der Familie ſo pietätvoll gewahrt wurden, war dieſe Seite des Volkstums in der ſchönen Litteratur bisher mit vornehmer Geringſchätzung arg vernachläſſigt worden. Jetzt im Zeitalter Diderots und Rouſſeaus änderte ſich das, es gab nun in der empfindſamen Verherrlichung der „Familiengefühle" einen ſtarken Ausſchlag nach der anderen Seite. Diderot ſelbſt war, wenn nicht ein treuer, ſo doch ein guter Gatte und liebevoller Vater. Seine Tochter, Frau von Vandeul, hat in ihren „Denkwürdigkeiten" (Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot, um 1787, vollſtändig veröffentlicht 1830) ihrer kindlichen Liebe ein ſchönes Denkmal geſetzt.

Alle Mühe, die Voltaire aufwendete, um Diderot einen Sitz in der Akademie zu verſchaffen, war vergeblich. Ludwig XV. erklärte, daß er die Ernennung nicht gutheißen würde: „er hat zu viel Feinde". Dafür bewies die Kaiſerin von Rußland, Katherina II., wie hoch ſie Diderot ſchätzte. Sie erwarb, um die Zukunft ſeiner Tochter zu ſichern, ſeine Bibliothek für 15,000 Frank (1765) und ſtellte ihn als Bibliothekar daran mit einem Jahrgehalte von 1000 Frank an, das ſie ihm zwei Jahre ſpäter für funfzig Jahre auf einmal auszahlen ließ. Diderot reiſte ſelbſt nach Petersburg (1773), um ſeiner Wohlthäterin perſönlich zu danken. Auf der Heimreiſe (1774) berührte er Berlin nicht, obgleich Friedrich der Große ihn eingeladen hatte. Im Grunde war er Friedrich nicht ſympathiſch: der König fand in ſeinen Schriften einen „ſuffiſanten Ton", eine Anmaßung, „die ſeinen Freiheitsſinn rebelliſch machte".

Im Februar 1784 erlitt Diderot einen leichten Schlaganfall. Der Pfarrer von Saint-Sulpice, in deſſen Kirchſpiel der Philoſoph ſeit einigen Jahren wohnte, verlangte von ihm einen kleinen Widerruf, denn „das würde vor der Welt eine ſchöne Wirkung thun". — „Das glaube ich", antwortete der Kranke, „aber geſtehen Sie, daß es eine freche Lüge wäre!" Am Abend des 29. Juli unterhielt ſich Diderot mit einigen Freunden und ſagte: „Der erſte Schritt zur Philoſophie iſt die Ungläubigkeit." Es war eines ſeiner letzten Worte: er ſtarb am folgenden Tage.

In ſeiner Encyklopädie hat Diderot den Glauben gegen die Einwendungen der Philoſophie mit Wärme verteidigt, ſich dagegen in Briefen und Geſprächen über religiöſe Dinge mit ſchneidender Vorurteilsloſigkeit geäußert. Er pflegte ſich anders vor den „Eingeweihten" als in der Öffentlichkeit zu erklären. Und das geſprochene Wort war auch ſchon eine Macht. Im geſellſchaftlichen Verkehr, in den „Salons" wurden die neuen Ideen auf bequeme Weiſe ausgemünzt und in Umlauf gebracht. Nach dem Tode der Marquiſe von Lambert (vgl. S. 504) erhielt der Salon der Madame de Tencin (Claudine Alexandrine Guérin, 1681—1749) große Wichtigkeit. Sie galt unter der Herrſchaft Fleurys als die einflußreichſte Frau des Königreiches: ihrem Bruder, dem laſterhaften Pierre Guérin, hatte ihre Fürſprache die Kardinalswürde verſchafft. Ihre Romane, die „Denkwürdigkeiten des Grafen von Comminges" (Mémoires du Comte de Comminges, 1735) und die „Belagerung von Calais" (le Siège de Calais, 1739), zeigen ſie als Nachahmerin der Gräfin von La Fayette.

Zu dem Kreiſe der Frau von Tencin gehörten Marivaux, Bolingbroke, Fontenelle und Montesquieu, ihr Haus war der „Sammelplatz für alles, was durch Geiſt und Talent hervorragte“. Von ihrer Freundin, Marie Thereſe Robet (1699—1777; ſ. die untenſtehende Abbildung), der Witwe des reichen Spiegelfabrikanten Geoffrin, behauptete Frau von Tencin, ſie käme zu ihr, um zu ſehen, „was ſie von ihrem Inventar erben“ könnte. Wirklich ging ein Teil von der Geſellſchaft der Tencin nach deren Tode zu Frau Geoffrin über. Dieſe hatte zwei „Mittagseſſen“ eingerichtet, das eine Montags für die Künſtler, das andere Mittwochs für die Schriftſteller. Sie leitete die Unterhaltung mit großem Geſchick; mit einem: „So, jetzt iſt's genug!“ (Allons, voilà qui est bien!) bezeichnete ſie den Punkt, den man nicht überſchreiten durfte. Sie war nicht „gefühlvoll“, aber wohlthätig, gefällig und ängſtlich in der Beobachtung geſellſchaftlicher Rückſichten. Mit dem Himmel ſtellte ſie ſich auf guten Fuß. Ihre ganze geiſtige Bildung verdankte ſie dem geſellſchaftlichen Verkehr. Von Natur beſaß ſie einen ſcharfen und geſunden Verſtand, ſicheren Geſchmack und eine große Herrſchaft über die Sprache. Zu den ſtändigen Beſuchern ihres Salons gehörten Helvétius, Holbach, der neapolitaniſche Abbé Galiani, Raynal, Mairan, Marmontel, Thomas, Bernard, der Abbé de Voiſenon, der Marcheſe Caraccioli und Fräulein Lespinaſſe. Fremde aus aller Herren Ländern ſuchten Frau von Geoffrin auf und glaubten Paris nicht geſehen zu haben, wenn ſie nicht bei ihr eingeführt worden waren. Ein vertrauter Freund des Hauſes war der Abbé Morellet (1727—1819), der ein „Porträt“ der Frau Geoffrin (gedruckt 1777) verfaßte. Als Schriftſteller über politiſche und ökonomiſche Zeitfragen gegen Galiani für die Freiheit des Getreidehandels kämpfend, galt er als namhafter Handelspolitiker und Nationalökonom. Seine „Denkwürdigkeiten“ (Mémoires, 1818) ſind wichtig als litterar- und geſellſchaftsgeſchichtliche Quelle für das 18. Jahrhundert.

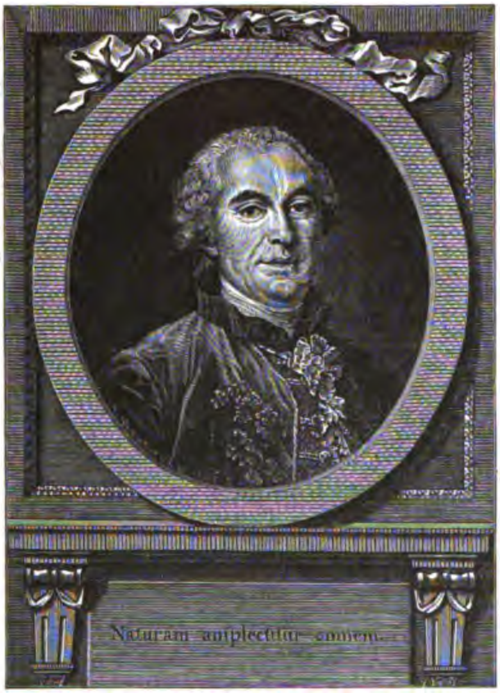


Marie Thereſe Robet, Madame Geoffrin. Nach dem Gemälde von Jean Baptiſte Siméon Chardin im Muſeum zu Montpellier, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

Der Salon der Marie de Vichy-Chamrond, Marquiſe du Deffand (1697—1780), der geiſtvollen und boshaften Korreſpondentin und Freundin des Engländers Horace Walpole, war weniger beſucht als der der Frau von Geoffrin. Sie war nach ſtürmiſcher Vergangenheit in den Ruhehafen eines innigen Verhältniſſes zum Präſidenten Hénault eingelaufen, doch wußte ſie auch d'Alembert an ſich zu feſſeln, der in ihrer Nähe wohnte und ſie faſt täglich beſuchte. Obwohl ſie 1753 erblindete, ins Kloſter Saint-Joſeph zog und ſich beſcheiden einrichten mußte, behauptete ſie in der vornehmen Welt ihre angeſehene Stellung. Ihre Briefe an Hénault, d'Alembert, Montesquieu, Voltaire und beſonders an Walpole (1766—80), die durch ſcharfes Urteil und ſchlagfertigen Witz ausgezeichnet ſind, ſichern ihr einen litterariſchen Namen. Ihre Geſellſchafterin (ſeit 1752), Fräulein **Claire Françoiſe Lespinaſſe** (1732—76), hatte bei der alten Marquiſe einen ſchweren Dienſt, wurde aber ihre Nebenbuhlerin in der geſellſchaftlichen Kunſt. Die Marquiſe pflegte die Nacht zum Tage zu machen und erſt gegen ſechs Uhr abends ihre Freunde zu empfangen; Fräulein Lespinaſſe hielt eine Stunde früher eine Art „Vorſalon“ in ihrem beſcheidenen Zimmer im Kloſter Sankt-Joſeph. Bisweilen vergaß man bei der Geſellſchafterin die Herrin, und das führte zum Bruche. Fräulein Lespinaſſe hatte zuverläſſige Freunde, vor allem war d'Alembert ihr inniger, uneigennütziger Verehrer geworden. Man verſchaffte ihr vom König ein Jahrgehalt, die Herzogin von Luxembourg ſorgte für die Ausſtattung einer Wohnung für ſie, und nun hatte ſie ihren eigenen Salon und Unabhängigkeit obendrein. In den letzten Jahren ihres Lebens kämpfte ſie mit leidenſchaftlicher Energie für ihre Verbindung mit einem vornehmen Spanier, dem Marquis von Mora. Der junge Mann wurde zunächſt von ſeiner Familie zurückgerufen, erhielt dann die Erlaubnis zur Rückkehr nach Frankreich, ſtarb aber auf dem Wege nach Paris (1774). Die leidenſchaftliche Schwärmerei in den Briefen der Lespinaſſe an Guibert (veröffentlicht 1809) bildet einen eigenartigen Gegenſatz zu dem leichten und ſorgloſen Ton, der damals in der Geſellſchaft herrſchte, einen Gegenſatz aber auch zu der abgeſchliffenen Feinheit und reſervierten Vornehmheit des Ausdruckes, die ihr ſonſt ſo hoch ſtanden.

So ängſtlich wie bei ihr wog man die Worte im Hauſe von **Paul Heinrich Dietrich, Baron von Holbach** (1723—89) nicht ab. Holbach, von Geburt Pfälzer, lebte meiſt in Frankreich. Er war ſehr reich, aber einfach in ſeinem Auftreten und von ſeltener Herzensgüte, der wohlthätigſte Atheiſt, den man ſich vorſtellen konnte. In ſeinen Schriften bethätigte er ſich als fanatiſchen Feind der Prieſter und der Kirche: in ungefähr zehn Jahren (1767—76) iſt ein Strom von Büchern gegen das Chriſtentum und für die materialiſtiſche Weltanſchauung aus ſeiner Feder gefloſſen. Sein „Syſtem der Natur“ (Système de la Nature, 1766), das philoſophiſche Handbuch des unbedingten Atheismus, wurde ſein bekannteſtes Werk. Holbach war ſehr unterrichtet, beſaß eine ausgezeichnete Bibliothek, eine reiche Sammlung von Kunſtſchätzen und galt für einen Kunſtkenner. Paris, das damals, wie Galiani ſagte, das „Café“ Europas war, hatte kein Haus, das größere Anziehungskraft auf die Fremden von Bedeutung ausübte, als das des Barons. Es gab in den Sonntags- und Donnerstagsgeſellſchaften von zwölf bis zwanzig Perſonen ausgezeichnete Tafelgenüſſe und lebhafte Debatten über Gegenſtände der Philoſophie, des Glaubens, der Politik. Oft nahm einer das Wort und begründete friedlich ſeine Anſichten, oft fand ein regelrechter Redekampf zwiſchen zweien ſtatt, dem die Geſellſchaft zuhörte: Roux und Darcet ſetzten ihre Theorie über die Bildung der Erde auseinander, Marmontel trug ſeine äſthetiſchen Theorien vor, **François Raynal** (1713—96), der gefeierte Verfaſſer der mit Hilfe Diderots und Deleyres geſchriebenen „Philoſophiſchen Geſchichte des indiſchen Handels“ (Histoire philosophique ... du commerce ... des Européens dans les deux Indes, 1771), hielt handelsgeſchichtliche, Morellet nationalökonomiſche Vorträge, während Galiani amüſante Geſchichten erzählte und vor allem Diderot in ſeiner begeiſterten Weiſe über Philoſophie, Kunſt und Litteratur ſprach. Diderot, der Doktor Roux und der gute Baron Holbach entwickelten die dogmatiſchen Grundlagen des Atheismus, des „Système de la Nature“, aber es waren auch „Theiſten“ anweſend, die ſich ihres Glaubens nicht ſchämten und ihn nachdrücklich verteidigten.

Die „Philoſophie“, die innerhalb der Grenzen der Spekulation blieb, hielt man, mochte ſie noch ſo kühne Sätze aufſtellen, immer für eine friedliche Übung des Geiſtes. Niemand hätte eine religiöſe Verfolgung anfachen, einen Mönch oder Pfarrer perſönlich beleidigen wollen. Die Pariſer Salons waren Heimſtätten der Aufklärung; das Geſellſchaftsleben war in den letzten hundert Jahren ſozialer Entwickelung ſo ausgebildet worden, daß die Salons der Verbreitung des Gärungsſtoffes, den die litterariſchen Werke der „Philoſophen“ enthielten, bei den herrſchenden Klaſſen mächtig Vorſchub leiſteten und vor der Revolution einen ſorgenloſen Freiſinn erzeugten.


Naturam amplectitur omnem.

Leclerc de Buffon. Nach dem Stich von Chevilles (Gemälde von Drouais), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Eine ausgeprägte Perſönlichkeit unter den Philoſophen war Melchior Grimm (1723—1807), Diderots vertrauteſter Freund, der Sohn eines proteſtantiſchen Pfarrers in Regensburg. Er kam nach Vollendung ſeines Univerſitätsſtudiums als Begleiter eines jungen Edelmannes nach Paris und fand hier eine zweite Heimat. Eine im Ton der altteſtamentlichen Propheten geſchriebene Flugſchrift: „Der kleine Prophet von Böhmiſchbroda“ (Le petit Prophète de Böhmischbroda, 1753), worin er ſich der italieniſchen Muſik gegen die franzöſiſche annahm und die große franzöſiſche Oper nach allen Seiten hin einer ſpöttiſchen Kritik unterwarf, machte ihn ſchnell bekannt.

Grimm wurde als Vertrauensmann der Landgräfin von Heſſen-Darmſtadt, der Herzogin von Sachſen-Gotha und zuletzt der Kaiſerin Katharina von Rußland ein gewiſſenhafter Kritiker und Berichterſtatter für die deutſchen und nordiſchen Höfe, wo man die Bewegung in der franzöſiſchen Geſellſchaft, Mode, Kunſt und Wiſſenſchaft mit Teilnahme oder Neugier verfolgte. Raynal hatte das Unternehmen angefangen, Grimm trat an ſeine Stelle und betrieb die Sache ordentlich, regelmäßig und gründlich. Später wurde der Züricher Heinrich Meiſter ſein Helfer, dem er zuletzt die Korreſpondenz ganz allein überließ. Seine „Litterariſche, philoſophiſche und kritiſche Korreſpondenz“ (Correspondance littéraire, philosophique et critique, am beſten herausgegeben von Tourneux, Paris 1878—82) iſt eine Geſchichte der franzöſiſchen Litteratur und Geſellſchaft während der Jahre 1753—93, die für das Bedürfnis des Tages geſchrieben war, aber noch für uns reich an wertvollen Notizen iſt; Grimm zeigt in ſeinen Urteilen, obgleich er ein Anhänger des franzöſiſchen Klaſſizismus iſt, Unbefangenheit und Ehrlichkeit.

Auch Leclerc de Buffon (1707—1788; ſ. die obenſtehende Abbildung) gehört unter die Schriftſteller der Aufklärung. Das Erwachen des Naturſinnes in ſeinem Zeitalter und das allgemeiner werdende naturwiſſenſchaftliche Intereſſe haben ſeinen Werken weitere Verbreitung verſchafft. Er ſtammte aus Burgund (Montbard), kam mit dem Herzog von Kingston nach England und wurde 1739 Vorſtand des königlichen „Pflanzengartens“ in Paris. Nach zehn Jahren begann er die Veröffentlichung ſeines großen naturbeſchreibenden Werkes (Histoire naturelle, 1749—89). Buffons Theorien über die Entſtehung des Erdballes und der Planeten, die die altteſtamentliche Kosmologie über den Haufen warfen, waren zwar auf vereinzelte thatſächliche Beobachtungen gegründet, ſtellten aber doch nur einen vielleicht genialen phyſikaliſchen Roman dar. Sie wurden von der Sorbonne für anſtößig erklärt, als aber Buffon an der Spitze des vierten Bandes ſeiner Naturgeſchichte die Verſicherung ſeiner Rechtgläubigkeit ſchwarz auf weiß gab, ließ man ihn in Frieden.

Buffon beſeelte eine ſelbſtändige Auffaſſung von der Einheitlichkeit der Natur, die dem Fortſchritt der Wiſſenſchaft zu gute kommen mußte, ſelbſt wenn er vielleicht oft weniger ein gründlicher Forſcher als ein zu leichtgläubiger Berichterſtatter und ſchönmalender Darſteller war: es lag etwas Großes und Förderndes in ſeiner Geſamtanſchauung über die Natur des Erdballs und ſeiner Geſchöpfe. Was dem Menſchen nützt und Vergnügen ſchafft, ſtudiert Buffon im Weltall, in den Reichen der Tiere, Pflanzen und Geſteine. Er hat eine Luſt daran, in den Tieren die verſchiedenen Abſtufungen der menſchlichen Leidenſchaften wiederzuentdecken und zu ſchildern, während er in der Theorie die Tiere nach Descartes als eine Art Automaten betrachtet. Aber er wurde doch der Begründer der zoologiſchen Geographie, der Ethnographie und Anthropologie. Buffon unterſtützten bei ſeinem groß angelegten Werk ſeine drei fleißigen Mitarbeiter Daubenton, Gueneau und Bexon. Daubenton lieferte die anatomiſchen Beſchreibungen der Vierfüßer, Gueneau brachte den größten Teil der Geſchichte der Vögel zur Ausführung. Bis 1783 umfaßte die Naturgeſchichte vierundzwanzig Bände, denen bis 1788 fünf weitere über das Mineralreich und bis 1789 ſieben Ergänzungsbände folgten. In dem fünften Teil der „Supplemente“ entwickelte Buffon in den „Epochen der Natur“ (Epoques de la nature, 1778) eine zweite Theorie über die Entſtehung der Erde, die zwar ebenſo hypothetiſch wie die frühere, aber doch vielleicht ſeine fruchtbarſte wiſſenſchaftliche Leiſtung geweſen iſt und ſchon die Hauptzüge der Geologie Cuviers enthält.

In ſeiner berühmten Abhandlung über den Stil (Discours sur le style, 1753), die er bei ſeiner Aufnahme in die Akademie vortrug, behauptet Buffon, daß nur die gut geſchriebenen Werke auf die Nachwelt kämen. Das heißt doch gründlich verkennen, worin der Wert der wiſſenſchaftlichen Leiſtung beſteht. Auch die Form veraltet. Der Stilkünſtler ſelbſt, der ſeinem wohlgeſchriebenen Werke die Unſterblichkeit verhieß, iſt einer jener gerühmten Schriftſteller geworden, die man öfter lobt als lieſt. Adel, Gewicht, Feierlichkeit, Wohlklang zeichnen ſeine Sprache aus. Seine Sätze ſind oft lang, aber er baut keine künſtlichen Perioden, ſucht nicht durch rhetoriſche Künſte zu wirken: Ausrufungen, Fragen, Antitheſen ſind bei ihm ſelten, aber er liebt die veredelnde Umſchreibung und hat es ſich zur Regel gemacht, „immer bei dem edelſten Ausdruck zu bleiben“. Er vermeidet die wiſſenſchaftliche Ausdrucksweiſe und ſetzt für das eigentliche Wort das allgemeinere ein. Die Zeitgenoſſen waren zum Teil einſichtig genug, die Schwächen des genialen Naturbeſchreibers und Stiliſten zu erkennen: d'Alembert hieß ihn den „großen Phraſenmacher“, Diderot und Condillac nannten ihn einen Deklamator und Schönredner. Aber Buffon folgte unbeirrt ſeinem Geſchmacke, auch im Leben war er ein Freund glanzvollen äußeren Auftretens. „Ein vernünftiger Mann“, bemerkte er, „muß ſeine Kleider als einen Teil ſeiner ſelbſt betrachten; denn ſie ſind es thatſächlich in den Augen der anderen und treten gewiſſermaßen mit in die Geſamtvorſtellung ein, die man ſich von dem macht, der ſie trägt.“ Für die Encyklopädie hat er den Artikel „Nature“ geſchrieben.

Zahlreicher ſind die Aufſätze des Phyſiokraten François Quesnay (1694—1777) über Landwirtſchaft und Handel. Seine „Physiocratie ou Constitution naturelle des gouvernements“ (Phyſiokratie oder die natürlichen Grundlagen der Staatsverfaſſung, 1767) vertritt die

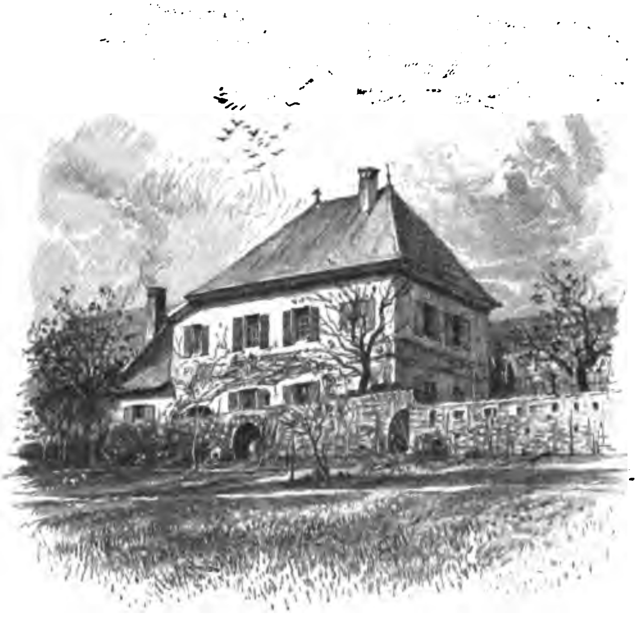
Freiheit der Arbeit und des Güteraustauſches. Man ſah Quesnay als den eigentlichen Begründer der ökonomiſchen Wiſſenſchaft in Frankreich an, und es bildete ſich um ihn eine Schule von „Ökonomiſten“, die es als ihre Aufgabe betrachtete, den Zuſtand der Geſellſchaft und des Staates zu verbeſſern. Dieſe Wiſſenſchaft wurde Mode. Voltaire machte ſich anfangs über dieſe „neuen Miniſter“ in ſeinem „Mann mit der 40-Thalerrente“ (l'Homme aux quarante écus) luſtig, aber ſpäter folgte auch er dem Zuge der öffentlichen Meinung. Condillac (vgl. S. 529) gehörte in ſeinen politiſch-ökonomiſchen Schriften („Le Commerce et le Gouvernement“, 1776) zu derſelben Schule, während Gabriel Mably (1709—1785) die ökonomiſche Wiſſenſchaft bis zum Sozialismus weiterführte. Bedeutenden Einfluß auf die öffentliche Meinung erwarben Anne Robert Jacques Turgot (1727—81) und Jacques Necker (1732—1804). Beide haben als Miniſter Ludwigs XVI. praktiſch für ihre Ideen wirken können. Turgot hat ſich verdient gemacht um die Ablöſung der Feudalrechte und die Hebung des Bauernſtandes. In ſeinem Hauptwerke über die „Güterbildung und Verteilung“ (Réflexions sur la formation et la distribution des richesses, 1769) vertritt er gegen Quesnays einſeitige Betonung der Landwirtſchaft die Intereſſen des Handels und der Gewerbe. Der Genfer Proteſtant Necker, der als Bankier ein großes Vermögen erworben hatte, ſchrieb im Sinne des Merkantilſyſtems (1769) und wurde berühmt durch ſeine „Lobrede auf Colbert“ (Eloge de Colbert, 1778). Er verdankte es den Bemühungen ſeiner Gattin Suſanne, geb. Curchod de la Naſſe (1739—94), daß ſein Haus zu dem tonangebenden der Pariſer Geſellſchaft wurde. Necker wurde ein Staatsmann, den während ſeiner politiſchen Laufbahn (1777—90) der Hof bald bevorzugte, bald zurückſetzte, und der, 1789 von der Gunſt des Volkes wie ein Triumphator geehrt, ſich ein Jahr ſpäter, verhöhnt und bedroht, in ſeine Genfer Heimat zurückziehen mußte. Ehrenhafte Geſinnung, die edelſten Abſichten, Ernſt und Gewiſſenhaftigkeit, praktiſche Erfahrung und ſchriftſtelleriſches Geſchick zeichneten Necker aus. Als Nationalökonom hatte er (im „Essai sur la législation et le commerce de grains“ [Getreidehandel], 1775) offen bekannt, daß alle Verbeſſerungen der Staatswirtſchaft dem ganzen Volke zu gute kommen müßten, und geſagt:

> „Wenn man über die Geſellſchaft und ihre Beziehungen nachdenkt, ſo fühlt man ſich von einer allgemeinen Beobachtung betroffen, die wohl einmal eine gründlichere Behandlung verdiente: nämlich, daß faſt alle bürgerlichen Einrichtungen nur für die Beſitzenden vorhanden ſind.... Man möchte ſagen, daß ein kleiner Teil von Menſchen, der ſich in das Land geteilt hat, ſich durch die Geſetzgebung vereinigt und ſchützt, wie man ſich durch Schutzwehren in den Wäldern gegen wilde Tiere verteidigt. Und ich wage es auszuſprechen, daß man nach dem Erlaß der Eigentumsgeſetze noch faſt nichts für die zahlreichſte Klaſſe der Bürger gethan hat. Was gehen uns eure Eigentumsgeſetze an? könnten ſie ſagen. Wir beſitzen nichts. Eure Rechtsordnungen? Wir haben nichts zu verteidigen. Eure Freiheitsgeſetze? Wenn wir morgen nicht arbeiten, ſterben wir vor Hunger.“

In dieſem Tone redeten nüchterne Verſtandesmenſchen, ſeitdem Jean Jacques Rouſſeau (1712—78; ſ. die Abbildung, S. 565) mit Begeiſterung die Anſicht vorgetragen hatte, daß Staat und Geſellſchaft gegen Vernunft und Natur im Unrecht ſeien. Rouſſeau wurde in Genf als Sohn eines Uhrmachers geboren. Dieſer, ein leichtſinniger und unruhiger Mann, der 1722 wegen eines Ehrenhandels aus Genf flüchten mußte, war nicht zum Erzieher des reizbaren und hochbegabten Knaben geſchaffen. Jean Jacques wurde daher zu einem Geiſtlichen (Lambercier) aufs Land gethan, und in ſeinem dreizehnten Jahre kam er zu dem Graveur Abel du Commun in die Lehre. Drei Jahre hielt er es bei dieſem rohen und heftigen Meiſter aus, dann entlief er zu einem katholiſchen Prieſter in Confignon (Savoyen), und Frau von Warens (geb. 1699), eine Konvertitin aus dem Waadtlande, die in Annecy ein Jahrgehalt des ſardiniſchen Königs verzehrte, ſchickte den jungen Ausreißer nach Turin in ein Kloſter, wo er für die Aufnahme in den katholiſchen Glauben reif gemacht wurde (12. April bis 23. Auguſt 1728). Jetzt ſuchte Jean Jacques ſein Fortkommen als Domeſtik in vornehmen Häuſern, aber ein junger Taugenichts aus Genf verführte ihn bald, das Haus des Grafen Govone, wo man ihn zum Sekretär heranzubilden beabſichtigte, zu verlaſſen und mit in die Welt zu wandern. Schließlich gelangte der Abenteurer abermals zur Frau von Warens und wurde 1734 deren Haushofmeiſter. Er trieb Muſik, ſtudierte Lateiniſch, Mathematik und die Logik von Port-Royal, las Descartes, Malebranche, Leibniz und Locke. Von Chambéry, wo ſeine Freundin ſeit 1732 wohnte, reiſte er, um ſeine angegriffene Geſundheit wiederherzuſtellen, nach Montpellier, als er aber im Februar 1738 zurückkam, fand er ſeinen Platz bei Frau von Warens durch den jungen Schweizer Winzinried beſetzt. Frau von Warens wohnte in der Stadt, Rouſſeau verweilte auf den Charmettes, einem Landgut, das ſeine Beſchützerin im Sommer 1738 gepachtet hatte (ſ. die Abbildung, S. 566). Das ſchien ein unerträgliches Verhältnis, und Rouſſeau wurde daher 1739 Hauslehrer der Söhne des Herrn von Mably, des „prévôt général“ der Landſchaft Lyonnais. Der künftige Verfaſſer des „Emil“ war jedoch nicht zum Erzieher geſchaffen; es zog ihn wieder zu ſeiner „Mama“ und den Charmettes zurück. Aber die Vermögensverhältniſſe der Frau von Warens waren zerrüttet, Rouſſeau mußte ſelbſt ſein Brot verdienen: mit einer von ihm erdachten Notenſchrift, deren Einführung eine Umwälzung in der Muſik im Gefolge haben ſollte, machte er ſich mit funfzehn Louis in der Taſche nach Paris auf (Herbſt 1742). Seine Erfindung wurde von der Akademie der Wiſſenſchaften ſinnreich gefunden, aber nicht neu und zweckmäßig. Er ſchrieb ein Luſtſpiel und befreundete ſich mit den jungen Schriftſtellern Diderot und Grimm. Seine Verbindung mit einem ungebildeten Mädchen geringer Herkunft, Thérèſe Levaſſeur, fällt in dieſe Zeit. Das Verhältnis war von Dauer, und 1768 traute Rouſſeau ſich ſelbſt in rührender und feierlicher Weiſe mit Thereſe. Seine Kinder verſorgte er im Findelhaus.

Jean Jacques Rouſſeau. Nach dem Gemälde von Ramſay, in der National Gallery of Scotland zu Edinburgh. Vgl. Text, S. 564.

Die Akademie von Dijon hatte die Preisfrage geſtellt, „ob die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften und Künſte dazu beigetragen habe, die Sitten zu läutern“. Rouſſeau hatte den Plan gefaßt, dieſe Frage in bejahendem Sinne zu beantworten, aber Diderot riet ihm, lieber darzulegen, welche Mißbräuche in der Geſellſchaft und welche Irrtümer des Geiſtes die wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Kultur herbeigeführt hätten. Das ſei wenigſtens „keine Eſelsbrücke“. Für Rouſſeaus litterariſche Perſönlichkeit und gleichſam für den offiziellen Charakter, den er von da an in den Augen der Mit- und Nachwelt angenommen hat, war ſeine Parteinahme in dieſer Frage entſcheidend. Aber wenn Rouſſeau auch einer Anregung ſeines Freundes folgte, die ihm eigene Begabung, der geringe Lohn ſeines bisherigen Strebens, die Erfahrungen eines Lebens, deſſen ſchönſte Jahre er ſcheinbar zwecklos vergeudet hatte, erzeugten ohnehin in ſeiner Bruſt eine Stimmung, die den eitlen und reizbaren Mann bewog, ſich ſelbſt als ein Opfer vorhandener Kulturzuſtände zu betrachten, den Kunſtgriff Diderots ernſt zu nehmen und aus innigſter Überzeugung der herrſchenden Bildung den Fehdehandſchuh hinzuwerfen. So entſtand die „Abhandlung über die Wiſſenſchaften und Künſte“ (Discours sur la question, si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs, 1750).



Les Charmettes. Zeichnung von Oskar Schulz nach einer Photographie. Vgl. Text, S. 565.

Humanität iſt die Frucht des Kulturfortſchrittes, die Aufklärung wird einen glücklichen Zuſtand der Menſchheit herbeiführen, die ſich ſeit dem Wiederaufleben der Wiſſenſchaften und Künſte dieſem Ziele nähert: das war die Anſchauung der herrſchenden Philoſophie. Und nun kam ein unbekannter Menſch aus der Schweiz und behauptete, daß die Wiſſenſchaften und Künſte, daß Kultur und Aufklärung ein Unglück für die Menſchen ſeien, daß ſie die Reinheit und Einfachheit der Sitten und des Lebens vernichtet hätten. „Der dichte Schleier, womit die ewige Weisheit ihr ganzes Wirken bedeckt hat, ſchien uns darauf aufmerkſam zu machen, daß ſie uns nicht zu eitlen Forſchungen beſtimmt habe. Aber gibt es eine ihrer Lehren, aus der wir Nutzen gezogen, oder die wir ungeſtraft vernachläſſigt haben? Wiſſet denn endlich einmal, ihr Völker, daß die Natur uns vor der Wiſſenſchaft hat bewahren wollen, . . . daß alle Geheimniſſe, die ſie uns verbirgt, ebenſoviel Übel ſind, vor denen ſie uns ſchützt, und daß die Mühe, die es euch macht, euch zu unterrichten, nicht die geringſte ihrer Wohlthaten iſt. Die Menſchen ſind verderbt, und ſie würden noch ſchlimmer ſein, wenn ſie unterrichtet auf die Welt kämen.“ Und nun die alte Fabel von dem goldenen Zeitalter, wo die Menſchen unwiſſend und unſchuldig waren, ohne Erkenntnis und ohne den Fluch der Arbeit das Paradies beſaßen. Jetzt dagegen „ſchmückt eine unvernünftige Erziehung unſeren Geiſt von den erſten Jahren an und verdirbt unſer Urteil“. Die Kinder lernen alles Mögliche, was ſie nicht verſtehen noch gebrauchen können, „aber die Worte Großmut, Billigkeit, Mäßigung, Menſchlichkeit, Mut lernen ſie nicht, der ſüße Name Vaterland wird niemals von ihnen vernommen, und wenn ſie von Gott reden hören, ſo geſchieht es, damit ſie Furcht vor ihm empfinden“. Aber was ſollen die Kinder denn lernen? „Sie ſollen lernen, was ſie zu thun haben, wenn ſie Menſchen ſind, und nicht das, was ſie vergeſſen müſſen.“ Die Künſte und die Wiſſenſchaften haben die Ungleichheit unter den Menſchen geſchaffen, knechtiſche Geſinnung großgezogen, den bürgerlichen Geiſt getötet.

Dieſe von ſittlicher Entrüſtung eingegebene und tiefempfundene Anklage der Kultur geht aus einer litterariſchen Schulmeinung hervor. Rouſſeaus Widerſpruch gegen die Mißbräuche in der ziviliſierten Welt, der er ſelbſt angehört, fließt aus der peſſimiſtiſchen Anſchauung der antiken Dichter und der Geneſis. Darin waren die Alten, der Verfaſſer der jüdiſchen Urkunde und Rouſſeau einig, daß die vorgeſchichtliche Menſchheit ein goldenes Zeitalter, einen Stand paradiſiſcher Unſchuld genoſſen habe. Dieſe Überzeugung in der kirchlichen Faſſung, in der ſie den Menſchen, der ſich wider Gottes Gebot auflehnt, zu einer Beute der Sünde und des Todes werden läßt, iſt eigentlich auch Rouſſeaus Anſchauung: der Menſch hat gegen das Gebot der Natur geſündigt, gegen „die ewige Weisheit“, als er aus ſeiner „glücklichen Unwiſſenheit“ herausverlangte. Das Wiſſen wird durch Leiden erkauft, aber die „Natur“ hat dies nicht gewollt, ſie hat uns vor der Wiſſenſchaft bewahren wollen. War das nicht die weltliche Umbildung der geiſtlichen Lehre vom Sündenfall? Das menſchliche Glückſeligkeitsverlangen als Forderung ausgleichender Gerechtigkeit wird der kirchlichen Lehre zufolge durch die Verheißung ewiger Seligkeit im Jenſeits befriedigt. Rouſſeau bleibt auf der Erde. Er glaubt an das vollkommene Glück eines natürlichen Zuſtandes und vergißt ſcheinbar, daß der Menſch von Natur unvollkommen iſt, daß er als vernünftiges Weſen nach Wiſſen und Erkenntnis ſtreben muß, daß der Fortſchritt zur Bildung und Geſittung ebenſo eine Folge ſeiner natürlichen Anlagen iſt wie die Gewohnheit, auf zwei Beinen zu gehen. Im Grunde handelte es ſich nicht um die allgemeinen Fragen des Segens oder Unſegens der Kultur, des Gegenſatzes zwiſchen Kultur und Natur: was Rouſſeau darüber ſagte, waren Redeübungen ohne ſelbſtändigen Wert; es handelte ſich vielmehr darum, mit Nachdruck auf die Irrtümer und Mißbräuche einer beſonderen Kultur aufmerkſam zu machen, die ſich auf falſchem Wege befand, während ſie mit Selbſtüberhebung und Verblendung auf die Roheit früherer Zeit herabſchaute. Eine Kultur, die ſich fortwährend ſteigert, die um ihrer ſelbſt willen da zu ſein glaubt und ſich einen Himmel der Geſittung für die „honnêtes gens“ ausmalt, die „canaille“ aber ihrem Aberglauben und ihrer Roheit überläßt, eine ſolche Kultur mußte auf einen richtigeren Weg gewieſen werden. So bleibt nach Abzug der Deklamationen von Rouſſeaus Erſtlingsſchrift die wirkungsvoll aufgeſtellte Forderung übrig, daß man ſich des Kulturphariſäertums entäußern ſolle, daß den Zuſtänden, wie ſie in dem hochkultivierten Frankreich herrſchten, ein Naturzuſtand vorzuziehen ſei, und daß die Kultur auf ihren wahren Wert zu prüfen ſei nach dem Maßſtab der Sittlichkeit, der Vernunft und Naturgemäßheit.

Selbſtverſtändlich rief der „Diskurs“ Widerlegungen hervor. Selbſt der gute König Stanislaus ſchrieb gegen Rouſſeau. Voltaire fand ſich mit einem Geſchichtchen ab: Timon der Menſchenfeind, der nach Herzensluſt gegen die Bildung räſonniert hat, geht aus, wird von Räubern überfallen und ausgeraubt, die nicht leſen können, glücklicherweiſe in einem Hauſe, das von ſehr gebildeten Menſchen bewohnt wird. Dieſe geben ihm ein ausgezeichnetes Abendeſſen und Feder und Tinte, um ſeinen Aufſatz gegen die Kultur zu Ende zu ſchreiben.

Als die Akademie von Dijon wieder fragte, was der Urſprung der Ungleichheit unter den Menſchen ſei, und ob ſie durch das Naturgeſetz geboten wäre, antwortete Rouſſeau mit der „Abhandlung über die Ungleichheit“ (Discours sur l'inégalité, 1754).

Die Ungleichheit unter den Menſchen entſtand, als ſie anfingen, ſich von ihrem natürlichen Zuſtand zu entfernen. Die menſchliche Seele iſt erſt im Schoß der Geſellſchaft verunſtaltet worden; allein in dieſen Veränderungen und Verzerrungen des menſchlichen Weſens dürfen wir auch die erſte Urſache der Unterſchiede erblicken, die zwiſchen den Menſchen vorhanden ſind. „Wenn die Natur uns beſtimmt hat, geſund zu ſein, ſo wage ich beinahe zu behaupten, daß der Zuſtand des Nachdenkens ein unnatürlicher Zuſtand iſt, und daß der Menſch, der überlegt, ein verderbtes Geſchöpf iſt“. Wieder die alte Lehre vom Sündenfall:

> was in der Geneſis der Baum der Erkenntnis bewirkte, bewirkt hier das Aufkommen des Eigentums und der Staatsgewalt. Um die natürliche Gleichheit und Freiheit des Menſchen war's geſchehen! Der erſte, der ſein Stück Feld einzäunte und ſich zu ſagen vermaß: „dies Land gehört mir“, der Leute fand, die einfältig genug waren, dies zu glauben, war der wahre Gründer der bürgerlichen Geſellſchaft. Die Gleichheit ſchwand, die Arbeit wurde notwendig, das Eigentum brachte den Unterſchied zwiſchen Arm und Reich, den Krieg aller gegen alle. Man hatte Einſicht genug, um die Vorteile einer ſtaatlichen Ordnung zu begreifen, aber nicht Erfahrung genug, um deren Gefahren vorauszuſehen. Wer am klarſten die künftigen Mißbräuche erkannte, hatte den größten Vorteil von der Einrichtung, und „ſelbſt die Weiſen ſahen ein, daß ſie einen Teil ihrer Freiheit opfern mußten, um den anderen zu bewahren“. Das muß der Urſprung der Geſellſchaft und der Geſetze geweſen ſein, der erſte Schritt zur Ungleichheit. Der zweite war die Einſetzung einer Obrigkeit, „der dritte und letzte Schritt der Übergang der geſetzlichen Macht in eine willkürliche. Dieſer dritte Schritt begründet den Unterſchied zwiſchen Herrn und Knecht, dieſer letzte Unterſchied iſt der Gipfel aller Entartung.“

Rouſſeau ſtellt auch hier wieder der Natur die Kultur (Entartung) gegenüber. Aber was iſt Kultur anderes als die Form, die dem, was von Natur vorhanden iſt, gegeben wird? In Wahrheit beſteht nur ein Gegenſatz zwiſchen unentwickelter und entwickelter Natur. - Kultur iſt Entartung, wenn ſie die natürlichen Anlagen und Vorausſetzungen, aus denen ſie hervorgeht, vernichtet, fälſcht oder umkehrt. Freiheit und Gleichheit im „Naturzuſtand“ läge nur in der Möglichkeit, daß jeder thun und laſſen kann, was er will, ſolange ihn ein Stärkerer nicht daran hindert. Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit, wie Rouſſeau ſie verſteht, ſind ſittliche Begriffe, die erſt von der Kultur geſchaffen ſind; er hat dies ſpäter auch offen anerkannt, aber hier leugnete er nicht nur den göttlichen Urſprung, ſondern auch die natürliche Berechtigung der beſtehenden Staatseinrichtungen. Ihm war es nicht darum zu thun, einzelne Mißbräuche zu bekämpfen, die unerträglichen Übelſtände der Kirche abzuſchaffen, um dagegen alles Heil von der vernünftigen Aufklärung zu erwarten, ſondern er brach der Überzeugung Bahn, daß die Bildung ſelbſt, die dem in Staat und Kirche herrſchenden Syſtem widerſprach, falſch und ungeſund ſei und einer völligen Erneuerung bedürfe. Der Jungbrunnen der Wiedergeburt der menſchlichen Geſittung war für ihn die Natur, und nachdem er einmal dieſen Standpunkt gewonnen hatte, hielt er mit Zähigkeit an ihm feſt. Alles, was er noch zu ſagen hatte, liegt im Keime ſchon in ſeinen beiden Erſtlingsſchriften: in den drei Romanen Rouſſeaus, in dem Staats-, dem Erziehungs- und dem Herzensroman, wird der naturgemäße Staat, die naturgemäße Erziehung und das naturgemäße geſellige Verhältnis der entarteten Zeit jedesmal als Ideal eines beſſeren Zuſtandes geſchildert.

Unterdeſſen hatte Rouſſeau wie andere Schöngeiſter zur Unterhaltung der entarteten Pariſer beigetragen. Seine Oper „Der Dorfwahrſager“ (le Devin de Village) war erfolgreich geweſen, ſelbſt vor dem König und der Pompadour in Fontainebleau (1752). Eifrig hatte er ſich in den muſikaliſchen Streit jener Tage geſtürzt und mit Grimm (vgl. S. 562) den ſchlechten franzöſiſchen Geſchmack bekämpft; er hatte ſich zum Anwalt der einfachen melodiöſen Muſik der Italiener aufgeworfen, trat der „charakteriſtiſchen“ Muſik als ſtrenger Kritiker gegenüber und behauptete („Brief über die franzöſiſche Muſik“, Lettre sur la musique française, 1753), daß die Franzoſen keine Muſik hätten und keine haben könnten, oder wenn ſie je eine beſitzen würden, ſo würde es um ſo ſchlimmer für ſie ſein. Der Aufſatz rief eine ungewöhnliche Aufregung hervor, die Sänger und Muſiker der Oper verbrannten Rouſſeaus Bild. Da er ſelbſt im Leben doch einige Folgerichtigkeit zeigen wollte, entſchloß er ſich, nicht als Schriftſteller und Komponiſt, ſondern als Notenſchreiber ſeinen Unterhalt zu gewinnen. Sonderbare Sophiſtik der Eitelkeit! Der berühmte Schriftſteller verſchaffte dem mittelmäßigen Notenſchreiber Rouſſeau Kunden, denn alle Welt ließ ſich jetzt von dem genialen Sonderling Noten ſchreiben, und man lohnte die Arbeit über ihren Wert mit großen und kleinen Geſchenken. Rouſſeau ſelbſt wies die Geſchenke zurück, aber ſeine „Befehlshaberinnen“, Thereſe Levaſſeur und ihre Mutter, waren nicht immer ſo feſt wie er.

Nach dem Aufſatz über die Ungleichheit, der den Herren von Genf gewidmet war, erinnerte ſich Rouſſeau, daß er aus einer Republik ſtammte. Er reiſte nach Genf, um wieder Calviniſt zu werden und von neuem das Recht zu erhalten, ſich „Citoyen de Genève“ nennen zu dürfen (1754). Die ertragreichſte Zeit ſeines Lebens waren die Jahre 1756—62. Am 9. April 1756 bezog er die Einſiedelei, die ihm Frau von Epinay am Saume des Waldes von Montmorency eingerichtet hatte. Das ſchöne Glück, das er hier in der Waldeinſamkeit zu finden hoffte, hat er nicht lange genoſſen. Schon am 17. Dezember gab er dieſen Wohnſitz wieder auf, denn er vermochte eine heftige Neigung für Frau von Houdetot, die Schwägerin der Frau von Epinay, nicht niederzukämpfen, und Grimm und Diderot empfahlen dem aufgeregten Philoſophen in vielleicht etwas unzarter Weiſe eine Ortsveränderung. Rouſſeau ſagte ihnen die Freundſchaft auf, ein krankhafter Argwohn bemächtigte ſich ſeiner gegen die früheren Vertrauten, und der Bruch mit den Philoſophen der Aufklärung, mit den kalten, überklugen Verſtandesmenſchen, kam jetzt auch litterariſch völlig zum Durchbruch. Vor allem auf dem Gebiete der Kunſt. In d’Alemberts Artikel über Genf (vgl. S. 554) fand ſich die Bemerkung, daß man in Genf die Komödie nicht dulde, weil eine Geſellſchaft von Schauſpielern durch ihren Aufwand und ihre freien Sitten auf die Jugend verderblich wirken könnte, und von den Genfer Geiſtlichen wurde geſagt, daß ſie nicht immer unter ſich ganz einig ſeien in Dingen, die man anderswo als die wichtigſten des Glaubens betrachte: „die Hölle, einer der Hauptpunkte unſeres Glaubens, iſt heute für mehrere Geiſtliche in Genf nicht vorhanden“. Dergleichen Behauptungen erregten in der Republik Anſtoß, die „Ehrwürdige Geſellſchaft“ trat für die Orthodoxie ihrer Geiſtlichen ein (Februar 1758), und Rouſſeau, als Vorkämpfer calviniſcher Rechtgläubigkeit, nahm ſich der Pfarrer an und verteidigte zugleich die Genfer Behörden wegen ihrer Theaterſcheu.

Bisher waren Geiſtliche die erbittertſten Gegner der Bühne geweſen, in Rouſſeau aber erſtand ihr auch ein weltlicher Feind, der die Verdienſte des Schauſpiels um die Bildung des Geſchmacks in ſeinem „Sendſchreiben an d’Alembert“ (Lettre à d’Alembert, 20. Mai 1758) leugnete und es in Abrede ſtellte, daß der Menſch durch die dramatiſche Kunſt über ſich ſelbſt erhoben werde; er ſolle ſeine Erhebung in der Religion ſuchen. Auch gingen keine großen ſittlichen Wirkungen von der Bühne aus; die Liebe zum Guten und Schönen, der Haß gegen das Böſe und Häßliche ſei nicht erſt von den dramatiſchen Dichtern geweckt worden. Das Luſtſpiel nähre die Freude am Lächerlichen und verſchlechtere den Charakter, und gefährlich wirke auch die reizende Darſtellung der Liebe. Das Theater ſei alſo weder notwendig noch den Sitten förderlich, ſondern eher ſchädlich.

Rouſſeau fehlten nie menſchenfreundliche Helfer: auch jetzt, nachdem er ſich von Frau von Epinays Einſiedelei entfernt hatte, überließen ihm der Herzog und die Herzogin von Luxembourg eine Wohnung in ihrem Parke zu Mont-Louis bei Montmorency, und er hatte ſie von 1758 bis 1762 inne. Hier vollendete er ſeine drei Hauptwerke: die „Neue Heloiſe“, den „Geſellſchaftsvertrag“ und den „Emil“. „Julia, oder die neue Heloiſe“ (Julie ou la nouvelle Heloïse, 1761, 6 Bände), „Briefe zweier Liebenden“, beſteht aus zwei Abteilungen. Auf den Liebesroman (Teil 1 und 2) folgt der Tugendroman (Teil 3 bis 6).

Saint-Preux, der Lehrer eines vornehmen jungen Mädchens, liebt ſeine Schülerin und wird von ihr geliebt, aber die Verſchiedenheit des Standes läßt eine Verbindung nicht zu. Sie unterliegen indeſſen der Leidenſchaft, die ſtärker iſt als ihre Tugend, und dieſer heimliche Bund der Herzen, ſeine Freuden und Leiden, ſeine Störungen durch die Umgebung, die Sympathie teilnehmender Perſönlichkeiten, die Notwendigkeit einer Trennung, alles das wird in den überſchwenglichen Briefen des erſten Abſchnittes geſchildert. „Es iſt ein verhängnisvolles Geſchenk des Himmels, eine gefühlvolle Seele zu beſitzen. Wer ſie empfangen hat, darf auf dieſer Erde nur Qual und Schmerz erwarten. Ein Opfer der Vorurteile, wird er in unvernünftigen Grundſätzen ein unbeſiegbares Hindernis der gerechten Wünſche ſeines Herzens finden .... ſein Herz und ſeine Vernunft werden unaufhörlich in Krieg miteinander ſein, und unbegrenzte Wünſche werden ihm ewige Entbehrungen auferlegen.“ In dieſen Worten ſeines Helden ſpricht Rouſſeau von ſich ſelbſt. Seiner eigenen reizbaren Stimmung entſpringt dieſe Antitheſe von Herz und Vernunft, von Wahrheit und Herkommen; er weiß ſie ebenſo wirkungsvoll zu geſtalten wie die Antitheſe von Natur und Kultur. Daß die Leidenſchaft über Pflicht und Tugend ſiegt, wird man bei ſo leicht zu entflammenden Gemütern, wie es Julie und Saint-Preux ſind, als poetiſch gerechtfertigt anerkennen; aber Rouſſeau ſelbſt erſchien dieſer Schluß moraliſch als eine Verirrung. Wer gegen die unſittlichen Romane geeifert, die verderblichen Einflüſſe überfeinerter ſozialer Kultur bloßgeſtellt hatte, ließ ein paar tugendhafte Menſchen ſtraucheln, die in einfachen und unſchuldigen Verhältniſſen unberührt von den eleganten Laſtern und Lüſten der Großſtadt aufgewachſen ſind: was ſoll man dann gegen Grieux und Manon Leſcaut ſagen, wenn die Tugend ſelbſt in tugendhafter Umgebung zu Falle kommt? Daher büßt Julie (im zweiten Abſchnitt des Romans) ihre Schwäche; ſie wird gemäß dem Wunſch ihres Vaters die Gattin eines edlen Mannes, der das Vergangene als nicht vorhanden anſieht; ſie iſt muſterhaft als Frau und Mutter. Jetzt darf Rouſſeau ausrufen: „Eine junge Perſon, die, mit einem ebenſo zärtlichen wie rechtſchaffenen Herzen geboren, ſich als Mädchen von der Liebe beſiegen läßt und als Gattin die Kraft findet, ſich ihrerſeits zu beſiegen und wieder tugendhaft zu werden, wer euch ſagt, daß ſolch ein Bild in ſeiner Geſamtheit anſtößig und nicht nutzbringend ſei: der iſt ein Lügner und Heuchler, hört nicht auf ihn!“ Die moraliſche Tendenz iſt am deutlichſten im achtzehnten Briefe des dritten Teiles ausgeſprochen. Das tiefempfindende Gemüt allein genügt doch nicht; eine ſtärkere Quelle ſittlicher Kraft ſtrömt aus dem Glauben und Vertrauen auf den Höchſten. „Betet zum ewigen Weſen, mein weiſer und würdiger Freund“, ſchreibt Julie an ihren früheren Lehrer und Herzensfreund, „mit einem Hauch werdet Ihr die Phantome der Vernunft zerſtören, die nur einen weſenloſen Schein haben und wie Schatten vor der unveränderlichen Wahrheit fliehen. Alles, was iſt, iſt durch ihn allein, der da iſt; er iſt es, der ohne Unterlaß den Schuldigen zuruft, daß ihre geheimen Verbrechen geſehen worden ſind, und der dem vergeſſenen Gerechten zu ſagen weiß, deine Tugenden haben einen Zeugen, es iſt das unveränderliche Weſen, das das wahre Urbild der Vollkommenheiten iſt, von denen wir alle ein Abbild in uns tragen. Ein Herz, das von dieſen erhabenen Wahrheiten durchdrungen iſt, widerſteht den kleinlichen Leidenſchaften; der Reiz der Betrachtung entreißt den Menſchen irdiſchen Wünſchen, und ſelbſt, wenn der Unendliche, mit dem er ſich beſchäftigt, nicht vorhanden wäre, wäre es doch gut, wenn er ſich unaufhörlich mit ihm beſchäftigte, um mehr Herr ſeiner ſelbſt zu ſein, ſtärker, glücklicher und weiſe.“ Ungefähr das Nämliche ſagt der Patriarch von Ferney auch, aber das Rouſſeauſche Bekenntnis hat eine tiefere Färbung.

Litterariſch war Richardſon Rouſſeaus Vorbild für Form, Inhalt und moraliſche Tendenz der „Neuen Heloiſe“ vor allem durch ſeine „Clariſſa Harlowe“ (1748). In den eigentlichen Liebesroman ſpielen außerdem Rouſſeaus perſönliche Erfahrungen ſtark hinein, denn er ſchrieb ihn, als ihn die unſinnige Leidenſchaft zu Frau von Houdetot beherrſchte, und er erzählt ſelbſt, wie ſehr er damals in den Verzückungen der Verliebtheit wie in einem fortwährenden Rauſche lebte und die Briefe Juliens wie eigene Liebesbriefe ſchrieb, „auf niedlichem Papier mit geſchnörkelten Buchſtaben und Vignetten“ („Bekenntniſſe“ XI). Gefühlsſchwärmerei und Leidenſchaft, die Neuheit des Tons, die glühende Sprache, die Friſche des Ausdruckes, alles wirkte trotz oder vielleicht gerade wegen der Übertreibung gewaltig auf die Zeitgenoſſen: die zahlreichen Ausgaben konnten kaum der Nachfrage genügen, und der Spott des alten Voltaire über das „monſtröſe Werk“ konnte dieſem nichts anhaben. Als Kunſtwerk iſt die „Neue Heloiſe“ kein Fortſchritt in der Geſchichte des Romans. Weder die Charaktere noch die Situationen ſind von beſonderer Lebenswahrheit, auch füllen das Buch lange Abhandlungen in Briefform über die Unwandelbarkeit des Sittengeſetzes, über die italieniſche Muſik, über das Theater, über das Duell. Aber alles dies that der Wirkung nicht Abbruch, weil man hier die Stimme des Herzens und der unverfälſchten Leidenſchaft zu vernehmen glaubte und gern hörte, daß das innige Gefühl beſſer ſei als die kalte Vernunft. Der empfindſame Menſch liebt auch die ihn umgebende Natur: Rouſſeau bringt Stimmungen der beſeelten Menſchen in ihren Beziehungen zur unbeſeelten Natur ſiegreich zum Ausdruck; ſeine Schilderungen der See- und Gebirgslandſchaft ſeiner Heimat ſind von einem Naturgefühl durchdrungen, das man früher, in der Litteratur wenigſtens, nicht kannte, und die Schrecken des Gebirges werden für ihn zu Wundern voller Reiz und Schönheit; in der Erhabenheit der Berge, in ihrer reinen Luft holt ſich die erkrankte Seele Kraft und Geſundheit. Bei Rouſſeau kommt die rein ſinnliche Einwirkung der Natur auf den Menſchen, das Behagen des natürlichen Geſchöpfes in der Natur, wundervoll zum Ausdruck; ihm bereiten der warme Sonnenſchein, die würzige Luft des Waldes, der Erdgeruch, auch wenn er nicht auf den Bergen wandert, ein berauſchendes Wohlgefühl.

Rouſſeaus Naturbegeiſterung hat auch den Sinn für das Landleben geweckt. Die Ökonomiſten hatten ſchon den Wert des Landbaues wieder ſchätzen gelehrt, jetzt erfuhr man, daß beim Landmann die wahren natürlichen Menſchengefühle und inmitten reiner und einfacher Sitten die echten natürlichen Tugenden noch blühten. Aufrichtigkeit, Freundſchaft, Ehrlichkeit ohne höfiſche Kultur ſind hier zu finden, anſpruchsloſes Menſchenglück im patriarchaliſchen Familienleben: Rouſſeau thut ſich (2. Vorrede) etwas darauf zu gute, der erſtaunten Welt vor Augen geführt zu haben, daß die Idylle nicht allein auf die unwahren Geſtalten eines erträumten Arkadien beſchränkt ſei, ſondern überall da anzutreffen wäre, wo natürliche Menſchen in natürlichen Verhältniſſen leben. Er nimmt ſich der Provinzſitten gegen die Naſeweisheit der Großſtädter an und ſchildert das anſpruchsloſe Glück der Familie Wolmar, wo weder Ehrgeiz noch Eitelkeit noch Habſucht die Menſchen auf die Jagd nach einem falſchen Glücke treiben. Wenn es irgend etwas zu beſſern gibt in den öffentlichen Sitten, ſo muß man mit den häuslichen Sitten anfangen.

Zu dieſem Zweck ſchrieb Rouſſeau ſeinen Roman „Emil, oder von der Erziehung" (Emile ou de l'éducation, 1762, 4 Bände). „Emil" iſt mehr Lehrbuch als Erzählung; die Romanform iſt nur gewählt, um an einem Muſter, dem jungen Emil, die Erziehungsgrundſätze des Verfaſſers in Anwendung zu zeigen. Jetzt muß Rouſſeau ſich der herrſchenden Kultur anbequemen; der Erzieher wird nur ihr Gift möglichſt unſchädlich machen. Die Erziehung darf nicht die Natur meiſtern, wie das herkömmlich war, ſondern die Natur ſoll das Vorbild und die Beherrſcherin der Erziehung ſein: „Verderbt mir nur den natürlichen Menſchen nicht, wenn ihr ihn der Geſellſchaft anpaßt!" hatte Rouſſeau ſchon früher geſagt. Dieſen an und für ſich ſo wertvollen und fruchtbaren Gedanken wollte er im „Emil" durchführen; darin beſteht die Bedeutung der Schrift, die Goethe nicht ohne Grund das Naturevangelium der Erziehung genannt hat. Rouſſeau ſchrieb über Erziehung aus Liebe zur Sache, ohne erzieheriſches Talent und eigene Erfahrung; für ſeinen Fall der Einzelerziehung eines Knaben ließ er außergewöhnliche Vorausſetzungen gelten. Er ſchrieb ferner im Sinne des Widerſpruches gegen beſtehende Erziehungsweiſen und verfiel deshalb leicht in Übertreibung. Daher Sätze, wie „Aus dem Wörterbuche des Kindes ſind die Wörter Gehorchen und Befehlen geſtrichen, noch mehr die Wörter Pflicht und Verbindlichkeit". „Emil" enthält auch das „Glaubensbekenntnis des ſavoyiſchen Vikars" (Profession de foi du vicaire savoyard), das nach zwei Seiten Stellung nahm. Einmal nämlich kämpfte Rouſſeau gegen den Materialismus mit den Gründen des moraliſchen Bewußtſeins für den Gottesglauben, die Unſterblichkeit der Seele und die Freiheit des Willens, während er im zweiten Abſchnitt mit den Waffen der engliſchen Freidenker gegen den Offenbarungsglauben ſtritt, weil die Offenbarung Gott erniedrige und ihm menſchliche Eigenſchaften andichte. Auch hier fordert er vor allem den „Kultus des Herzens".

Gleichzeitig mit dem „Emil“ gab Rouſſeau ſeine Staatslehre heraus, den „Geſellſchaftsvertrag“ (Contrat social ou Principes du droit publique, 1762; ſ. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus Rouſſeaus ‚Contrat social‘“), den er einen „Auszug aus einem umfänglicheren Werke“ nannte, das er früher, ohne ſeine Kräfte zu Rate zu ziehen, unternommen und ſeit langer Zeit aufgegeben habe.

Der „Geſellſchaftsvertrag“ zerfällt in vier Bücher. Im erſten wird das Weſen und der Urſprung des Staates unterſucht. Der Staat beruht auf einem Vertrage, den die Menſchen nach Aufgabe des Naturzuſtandes zum gegenſeitigen Schutze und zur Gewährleiſtung der perſönlichen Freiheit geſchloſſen haben. Die bürgerliche Freiheit ſetzt den allgemeinen Willen an Stelle des perſönlichen Willens, der im Zuſtande der natürlichen Freiheit gegolten hat: der Einzelne geht ſeiner Willkür verluſtig und muß ſich dem Geſamtwillen, der Volksſouveränität, unterordnen. Dieſe rationaliſtiſche Fiktion des Vertrages als Grundlage der politiſchen Geſellſchaft iſt Hobbes entlehnt, der aber die Macht eines Einzelnen als die Wirkung eines urſprünglichen Übereinkommens hinſtellte. Hobbes für ſeine Theorie des Abſolutismus, Rouſſeau für ſeine Lehre von der Volksſouveränität haben ſich einen Vorgang der Rechtsübertragung ausgedacht, für deſſen geſchichtliche Wahrheit ſie den Beweis ſchuldig bleiben. Rouſſeau will überhaupt nicht den geſchichtlichen Urſprung des Staates erforſchen und darſtellen, er behandelt ſeinen Gegenſtand lediglich mit den Argumenten der Vernunft und des Gefühls. „Der Menſch iſt frei geboren und doch überall in Ketten: wie iſt dieſe Veränderung geſchehen? Ich weiß es nicht. Was kann ſie geſetzlich machen? Darauf glaube ich antworten zu können.“ Im zweiten Buche wird daher von der Obergewalt (Souveränität) und von der Geſetzgebung geſprochen. Die Ausübung des allgemeinen Willens iſt unveräußerlich, unteilbar; der ſouveräne Wille des Volkes will immer das Rechte und Beſte. Jeder Menſch hat dagegen freie Verfügung über alles, was er nicht durch Vertrag an den Staat abgegeben hat. Dieſer Satz entſpricht der Montesquieuſchen Definition der bürgerlichen Freiheit (vgl. S. 522). Ziel und Zweck der Geſetzgebung müſſen bei Rouſſeau Freiheit und Gleichheit ſein. Für die Ausübung der Regierung unterſcheidet Rouſſeau im dritten Buche zwiſchen dem Volke als Herrſcher (Souverän) und dem Volke als Unterthan. Die Regierung wird im Auftrag ausgeübt, demnach bleibt es ſich gleich, ob ein Einzelner oder eine Körperſchaft bevollmächtigt wird. Die Regierung muß durch die Volksverſammlung ſtets beaufſichtigt werden. Der einzelne Bürger darf ſich dabei nicht vertreten laſſen. Das iſt natürlich nur in einem kleinen Staatsweſen möglich, und in der That ſchwebte Rouſſeau die Verfaſſung ſeiner Vaterſtadt und die gegenſeitige Sicherung der Kleinſtaaten durch eine Eidgenoſſenſchaft vor. Die Vorſtellung, daß ein großer Staat ſich auf die Durchführung des Prinzips der Volksſouveränität gründen könnte, lag ihm fern. Er zeigte den Franzoſen, daß die beſte Regierungsform, die ſie nicht hatten und haben konnten, in ſeiner Heimat möglich war. Zu den Mitteln, den Staat zu befeſtigen (viertes Buch), gehört die Staatsreligion. Dieſe iſt notwendig, damit der Bürger ſeine Pflichten liebe. Wer ſich zu ihr nicht bekennt, iſt als unbürgerlich zu verbannen. Die Lehren beſchränken ſich auf den Glauben an Gott, an ein zukünftiges Leben, in dem die Gerechten belohnt und die Böſen beſtraft werden, auf die Heiligkeit des Staates und der Staatsgeſetze, endlich auf Duldſamkeit.

Der „Geſellſchaftsvertrag“ iſt wichtig für die Theorie der Revolution geworden, beſonders durch die Lehre von der Souveränität des Volkes. Dieſe begriffliche Abſtraktion hat auf die folgenden Geſchlechter oft wie ein Zauberwort gewirkt. Rouſſeau iſt dadurch der geiſtige Vater der erſten franzöſiſchen Republik und der Verfaſſung von 1793 geworden. Seine Schüler waren es, die am 17. Auguſt 1791 die Beiſetzung ſeiner Reſte im Pantheon beantragten, denn er war der Mann, der nach den Worten des Konventspräſidenten Cambacérès „die Menſchheit geehrt, das Reich der Vernunft ausgebreitet und die Grenzen der Moral erweitert hatte“. Marat las und erklärte 1788 den „Geſellſchaftsvertrag“ vor begeiſterten Zuhörern, das Werk war Robespierres Lieblingsbuch und lag auf dem Tiſche des Wohlfahrtsausſchuſſes.

Für Rouſſeau ſelbſt wurde aber die Veröffentlichung ſeines „Emil“ und ſeines „Geſellſchaftsvertrages“ verhängnisvoll. Der „Emil“ war dem Parlament und dem Erzbiſchof von Paris anſtößig als Lehrbuch des Glaubenszweifels und der Duldſamkeit. Das Parlament ließ das

Übertragung der umſtehenden Handſchrift.[1]

[. . .] n'obligent les particuliers (aussi) *si* longtem[p]s que la Nation pouvant s'assembler et s'y opposer sans obstacle, ne donne aucun signe de desaveu.

Ces éclaircissemens montrent que la volonté générale étant le lieu continuel du corps (politique) *sozial,* il n'est jamais permis au Legislateur, quelque autorisation antérieure qu'il puisse avoir, d'agir autrement qu'en dirigeant cette même volonté par la persuasion, ni de rien prescrire aux particuliers qui n'ait receu premiérement la sanction du consentement général; de peur de détruire dés la premiére opération l'essence (même) de la chose même qu'on veut former, et (d'aneantir) *de rompre* le nœud social en croyant affermir la societé.

Je vois donc à la fois dans l'ouvrage de la Legislation deux choses qui semblent s'exclurre mutuellement; une entreprise au dessus de toute force humaine, et pour l'exécuter, une autorité qui n'est rien.

Autre difficulté qui mérite attention. Ce fut souvent l'erreur des sages de parler au vulgaire leur langage au lieu du sien; aussi n'en furent-ils jamais entendus. Il est mille sortes d'idées qui n'ont qu'une langue et qu'il est impossible de traduire au Peuple. Les vices trop générales et les objets trop éloignés sont également hors de sa portée, et chaque Individu ne voyant, par exemple, (que les objets) *d'autre plan* de gouvernement que son bonheur particulier, apperçoit difficilement les avantages qu'il doit retirer des privations continuelles qu'imposent les bonnes loix. Pourqu'un Peuple naissant pu[t] sentir les grandes maximes de la justice et les régles fondamentales de la raison d'Etat, il faudroit que l'effet put devenir [. . .]

[2]Il est clair que l'acte civil doit avoir tous les effets civils comme l'état et les droits

[dieſe Geſetze] verpflichten die einzelnen Staatsbürger nur (ebenſo) ſo lange, als das Volk, im Stande, ſich ungehindert zu verſammeln und ſich gegen ſie zu entſcheiden, kein Zeichen der Mißbilligung gibt.

Dieſe Erläuterungen zeigen, daß der Gemeinwille das fortdauernde Band des (politiſchen) geſellſchaftlichen Körpers iſt; es iſt alſo dem Geſetzgeber niemals erlaubt, auf welche frühere Vollmacht er ſich auch beziehen mag, anders zu handeln als mittels der Leitung dieſes Willens durch die Überredung, auch darf er den einzelnen Staatsbürgern nichts vorſchreiben, was nicht von Anfang an die Beſtätigung des allgemeinen Willens erhalten hat; damit nicht von der erſten Handlung an das Weſen der Sache, die man ins Leben rufen will, zerſtört und das geſellſchaftliche Band (vernichtet) zerriſſen werde, während man glaubt, die Geſellſchaft zu befeſtigen.

Ich erblicke alſo in dem Werke der Geſetzgebung zwei Dinge zugleich, die einander auszuſchließen ſcheinen, nämlich ein Unternehmen, das über jegliche menſchliche Kraft hinausgeht, und, was ihre Ausführung angeht, eine Vollmacht, die nichts iſt.

Eine andere Schwierigkeit verdient noch Aufmerkſamkeit. Es war ein häufiger Irrtum der Weiſen, mit dem gemeinen Volke ihre Sprache anſtatt ſeiner Sprache zu reden; darum wurden ſie auch nie verſtanden. Es gibt tauſend Arten von Ideen, die nur eine Sprache haben, und die man unmöglich dem Volke überſetzen kann. Die zu allgemein verbreiteten Fehler und die zu fernliegenden Gegenſtände fallen gleichfalls aus ſeinem Bereich heraus, und da jeder Einzelne zum Beiſpiel (in den Aufgaben) des Regierungsplanes nur ſein beſonderes Wohlbehagen im Auge hat, begreift er ſchwer die Vorteile, die ihm aus den fortwährenden Entbehrungen erwachſen, die ihm die guten Geſetze auferlegen. Damit ein werdendes

des enfans, la succession des biens. Si les effets du sacrement doivent être purement spirituels. ou point du tout ils ont tellement confondu tout cela que l'etat des citoyens et la succession des biens dépendent uniquement des prêtres. Il dépend absolument du clergé qu'il ne naisse que dans tout le Royaume de France un seul enfant legitime qu' aucun citoyen n'ait droit au bien de son pere si que dans trente ans d'ici la France entière ne soit peuplée que de batards. Tandisque les fonctions des Prêtres auront des effets civils les Prêtres seront les vrais magistrats. (D'où je conclus que) les assemblées du clergé de France sont à mes yeux les vrais états de la nation que le Royaume (que les parlements ne sont que des magistrats subalternes).

mais (le dogme) de l'intolérance ne convient qu'à la theocratie, dans tout autre gouvernement (il) *ce dogme* est pernicieux. (Celui). Tout. h[omme] qui dit, hors de l'Eglise point de salut est necessairement un mauvais citoyen et doit être chassé de l'Etat à moins que l'Etat ne soit l'Eglise, et que le Prince ne soit le pontife.

Volk die großen Grundſätze der Gerechtigkeit und die Grundregeln des vernünftigen Staatsweſens erfaſſen konnte, wäre es erforderlich geweſen, daß die Wirkung [die Urſache] geworden wäre.

Es iſt klar, daß der bürgerliche Akt alle die bürgerlichen Wirkungen haben muß, z. B. den Zivilſtand und die Rechte der Kinder, die Erbfolge Wenn die Wirkungen des Sakraments rein geiſtlich ſein ſollen, ſo haben ſie doch alles dies ſo verwirrt, daß der Zivilſtand der Bürger und die Erbfolge einzig von den Prieſtern abhängen. Es hängt völlig von der Geiſtlichkeit ab, daß in dem ganzen Königreiche Frankreich nur ein einziges legitimes Kind geboren wird, daß überhaupt ein Bürger ein Recht hat auf die Habe ſeines Vaters, ſo daß in dreißig Jahren von heute an ganz Frankreich nur mit Baſtarden bevölkert iſt. So lange als die Amtshandlungen der Prieſter bürgerliche Wirkungen haben werden, werden die Prieſter die wahren Behörden ſein. (Daraus ſchließe ich, daß ...) Die Verſammlungen des geiſtlichen Standes von Frankreich ſind in meinen Augen die wahren Ständeverſammlungen des Königsreichs (die Parlamente ſind nur untergeordnete Behörden).

(Das Dogma) aber der Intoleranz gehört ſich nur für die Theokratie, in jeder anderen Regierungsform iſt es verderbenbringend. (Derjenige) Jeder Menſch, der da ſagt: „außerhalb der Kirche kein Heil", iſt mit Notwendigkeit ein ſchlechter Bürger und muß aus dem Staate verjagt werden, wenn nicht der Staat die Kirche ſein ſoll und der Fürſt der Oberprieſter.

---

[1] Geſtrichenes in runden Klammern, Erſatz des Geſtrichenen in Kurſivdruck, Ergänzungen in eckigen Klammern.

[2] Der folgende Abſatz gehört nicht zum „Contrat", ſondern zu dem Entwurf einer Schrift für die bürgerlichen Rechte der franzöſiſchen Proteſtanten.

Werk verbrennen, und es wurde ein Verhaftbefehl wider den Verfaſſer erlaſſen. Rouſſeau war von Conti gewarnt worden. Ob ihm ernſte Gefahr drohte, mag zweifelhaft ſein, aber eine zeitweilige Haft wäre ihm wohl kaum erſpart geblieben, hätte er nicht den erſten Sturm in der Verborgenheit vorüberziehen laſſen. Er wandte ſich alſo nach Genf. Hier folgte die Behörde dem löblichen Beiſpiele der Pariſer und beſchloß (18. Juni 1762), den „Emil“ und den „Geſellſchaftsvertrag“ zu verbrennen, den Verfaſſer aber in Haft zu nehmen. Rouſſeau war damals ſchon in Yverdon auf Berner Boden und begab ſich jetzt unter den Schutz des Philoſophen von Sansſouci nach Motiers-Travers (Neuenburg). Der Statthalter, Lord Keith, war dem Flüchtling freundlich geſinnt, aber das Glück vergeſſener Zurückgezogenheit, von dem Rouſſeau wieder träumte, und das er zu empfinden und zu rühmen verſtand wie kein anderer, genoß er nur eine kurze Weile: ſeine Eigenwilligkeit und Eitelkeit, ſein argwöhniſches und menſchenſcheues Weſen ſtörten den erhofften Frieden, die Anweſenheit der wenig liebenswürdigen Thereſe, der Ruf der Gottloſigkeit und die auffallende Tracht — Rouſſeau ging als Armenier gekleidet — erregten Ärgernis bei den Neuenburger Bauern: dieſe Naturmenſchen warfen mit Steinen nach dem großen Apoſtel der Natur. Dazu kamen neue litterariſche Händel. Rouſſeaus Antwort auf den Hirtenbrief des Erzbiſchofs von Paris, Chriſtophe de Beaumont (Lettre à M. de Beaumont, 1763), ein Meiſterwerk feiner und kraftvoller Polemik, gefiel den Proteſtanten, denn der Verfaſſer berief ſich hier für das geſchichtliche Chriſtentum allein auf die Bibel; aber ein neuer Streit verſchlechterte die Lage des Philoſophen. Tronchin, das Haupt der Genfer Ariſtokraten, hatte in ſeinen „Briefen vom Lande“ (Lettres de la Campagne) die Behörden ſeiner Heimat gegen Rouſſeau verteidigt, während deſſen Freunde in der Stadt Widerſpruch gegen die Verurteilung des „Emil“ erhoben. Rouſſeau beteiligte ſich an dieſem Streite durch ſeine „Bergbriefe“ (Lettres écrites de la Montagne, 1764). Nicht allein die Genfer Regierung wurde hier ſcharf mitgenommen, auch den Gläubigen gab Rouſſeau Anſtoß, denn er behauptete, daß nicht alles in der Bibel inſpiriert ſei, und ſprach von der „Liebenswürdigkeit“ Chriſti.

Da in Neuenburg die Haltung des Volkes und der Geiſtlichkeit immer unfreundlicher wurde, flüchtete Rouſſeau ſich auf die einſame Petersinſel im Bieler See, aber von hier vertrieben ihn die Berner Herren am 25. Oktober 1765 nach Biel. Das ſtete Bewußtſein, verfolgt zu ſein, wirkte zerrüttend auf ſein Gemüt, dem ſchon längſt das Gleichmaß verloren gegangen war. Die wirklichen Nachſtellungen und Widerwärtigkeiten, die Rouſſeau erdulden mußte, hätten einen geiſtig und körperlich geſunden Menſchen nicht zu erſchüttern brauchen. Rouſſeau iſt nie ſeiner Freiheit beraubt geweſen; als ihn Sorbonne und Parlament bedrohten, verhießen ihm in Frankreich mächtige Freunde Schutz und Zuflucht; für einen weltberühmten Schriftſteller war es jetzt nicht mehr gefährlich, Philoſoph zu ſein. Wer einem Propheten und Weltrichter ähnlich vor die Öffentlichkeit tritt, Grundſätze verkündet, die ein Teil der Zeitgenoſſen für paradox und ſchädlich oder gar für anſtößig und abſcheulich halten muß, während andere ſie als neu, wahr, fruchtbar und heilbringend begeiſtert aufnehmen und weiterverbreiten, ein ſolcher Mann mußte gefaßt ſein auf Kampf und Widerwärtigkeiten, auf Feinde und Verleumder. Wenn ihm ſelbſt die Philoſophen widerſprachen, ſo war das für Rouſſeau ärgerlich oder betrübend, aber es war kein vernünftiger Grund für die Annahme, daß man ſich wider ſeine Ruhe und ſein Leben verſchworen habe. Und anderſeits, wieviel überſchwengliche Anerkennung hob ihn inmitten aller Anfechtung nach kurzen Jahren litterariſchen Wirkens auf eine Höhe des Ruhmes empor, an deſſen Erwerb Voltaire die Arbeit eines langen Menſchenlebens geſetzt hatte! Zweifellos war bei Rouſſeau ſchon eine krankhafte Gemütsanlage vorhanden, die ſich in dieſen Jahren der Verfolgung zu einer wirklichen Wahnvorſtellung entwickelte. So hielt ſich Rouſſeau, wie einige ſeiner Briefe aus den Jahren 1765—70 beweiſen, für den Märtyrer ſeiner Ideen, für das Opfer von Verſchwörungen, als deren Urheber ihm Grimm und Diderot galten.

Während ſeines Aufenthaltes in Neuenburg ſuchte Rouſſeau durch die Beſchäftigung mit der Pflanzenwelt den Aufregungen ſeines Gemütes zu entfliehen: es entſtand das Bruchſtück eines botaniſchen Wörterbuches (Dictionnaires des termes botaniques, 1763—65), dem ſich ſpäter „Briefe über die Pflanzenkunde“ (Lettres sur la Botanique, 1766—76) anreihten. An Beſuchern, Zuſchriften und Anliegen mangelte es Rouſſeau nicht. Die Korſen wünſchten, daß er ihnen eine Verfaſſung entwürfe („Verfaſſungsentwurf für die Korſen“, Projet constitution pour les Corses, 1765), dem Prinzen von Württemberg mußte der Autor des „Emil“ einen Plan für die Erziehung ſeiner Tochter ſchreiben, die franzöſiſchen Proteſtanten baten ihn, ſich für ſie zu verwenden. Inzwiſchen ging er, auch aus Biel vertrieben, ohne beſtimmtes Ziel nach Straßburg. Die Gräfin Boufflers und David Hume nahmen ſich ſeiner freundlich an, und er folgte der Einladung des letzteren nach England (1766). Aber auch auf dem Landſitz von Humes Freund Davenport war ſeines Bleibens nicht. Rouſſeau ſcheint den Hausbewohnern Anſtoß gegeben zu haben; er ſelbſt freilich meinte, daß die engliſche Regierung ihm nachſtelle, und ſchrieb einen beleidigenden Brief an Hume. Dieſer zog ſich von ihm zurück; am 22. Mai 1767 verließ Rouſſeau England, lebte unter dem falſchen Namen Renou ein Jahr lang in Trye auf dem Schloſſe des Prinzen Conti und durfte endlich, als ihn Argwohn und Unruhe aufs neue fort- und umhergetrieben hatten, 1770 nach Paris kommen. Hier ſuchte er ſeinen Unterhalt wieder durch Notenſchreiben zu gewinnen und führte ein ärmliches, durch mancherlei Zerwürfniſſe mit Thereſe getrübtes Leben. Reiche und vornehme Verehrer ſtellten ihm ihre Landſitze zur Verfügung, und im Mai 1778 bezog er ein ſtillgelegenes Landhaus des Marquis von Girardin in Ermenonville. Hier iſt er am 2. Juli unerwartet geſtorben; die Vermutung, daß er ſich das Leben genommen habe, iſt unbewieſen.

Erſt nach Rouſſeaus Tode erſchien ſein reifſtes und anziehendſtes Werk, die „Bekenntniſſe“ (Confessions) nebſt den „Träumereien eines einſamen Spaziergängers“ (Rêveries d'un promeneur solitaire, 1782). Die Anfänge dieſer wichtigen Schrift fallen in die Neuenburger Zeit; eine Art Vorläufer waren die Briefe an Malesherbes (Januar 1762) und an Chriſtoph de Beaumont. Die Ausarbeitung der „Bekenntniſſe“ begann im März 1765. Der erſte Teil, die Jugendgeſchichte bis 1741 umfaſſend, wurde vornehmlich in Wootton, dem Landſitze Davenports, niedergeſchrieben, während die Fortſetzung der Lebensgeſchichte bis Ende Oktober 1765 auf Grund noch vorhandener oder aus der Erinnerung hergeſtellter Briefe in den folgenden Jahren (bis 1770) aufgezeichnet wurde. Das litterariſche Vorbild des Werkes waren Auguſtins „Confessiones“. Es ſollte eine aufrichtige Beichte eines Natur und Wahrheit liebenden Mannes ſein, worin er mit erſtaunlicher Offenheit und Rückſichtsloſigkeit gegen ſich und andere ſein ganzes Leben der Welt darlegte. Der erſte Abſchnitt, deſſen Gedächtnisfehler und verſchönernde Unwahrheiten die neuere Forſchung vielfach berichtigt hat, iſt dennoch eine Schilderung von überzeugender Wahrheit, deren Ton gegen die apologetiſche und gehäſſige Art des zweiten Abſchnittes vorteilhaft abſticht. Durch öffentliche Vorleſungen (1770/71) aus dem 9. bis 11. Buche über die Erlebniſſe der Jahre 1756—62 nahm Rouſſeau Rache an ſeinen früheren Freunden Grimm, Diderot und Frau von Epinay, ſo daß dieſe ein Verbot der Vorträge erwirkten. In den letzten Jahren ſeines Lebens verfaßte Rouſſeau endlich als Ergänzung zu ſeiner Selbſtbiographie noch den Aufſatz „Rouſſeau als Richter über Jean-Jacques“ (Rousseau juge de

Jean-Jacques, 1775/76). Die ſechs erſten Bücher der „Bekenntniſſe“ veröffentlichte Du Peyrou 1781, das Ganze wurde 1788 bekannt. Die „Konfeſſionen“ ſind eine wiederholt überarbeitete und mit reiflicher Überlegung verfaßte Schrift. Rouſſeau hat aus Eitelkeit und Haß öfters abſichtlich die Unwahrheit geſagt. Er klagt ſich bisweilen ſchlimmer Dinge an, um das Recht zu haben, andere noch ſchärfer zurechtzuweiſen. Der Ausdruck des Gefühls, daß er doch eigentlich allen anderen an ſittlichem Werte überlegen ſei, verleiht dieſer Beichte auch einen phariſäiſchen Zug. Rouſſeau nimmt für ſich ein beſonderes Recht in Anſpruch: er ſei eben ein anderer Menſch als andere. Hat er ſich undankbar gegen Frau von Warens bewieſen, ſo tröſtet er ſich mit den Worten: „Dieſe Undankbarkeit hat mein Herz zu ſehr zerriſſen, als daß dieſes Herz das Herz eines Undankbaren ſein könnte.“ Die Moral des gefühlvollen Herzens iſt ja im Grunde oft nur die empfindſame Selbſtſucht eines reizbaren Gemüts und einer erregbaren Sinnlichkeit. Vieles, was uns als Unzartheit, Taktloſigkeit, Würdeloſigkeit und falſcher Stolz an ihm erſcheint, erklärt ſich aus ſeiner Herkunft, aus ſeiner vernachläſſigten Erziehung, aus der unglücklichen Flucht aus der Vaterſtadt, die ihn in die unrechten Hände und von Anfang an in eine abhängige Lebenslage brachte, ein tragiſches Verhängnis für einen Mann, der den höchſten Wert des Menſchenloſes in einer beſcheidenen Unabhängigkeit und ihren anſpruchsloſen Freuden ſah.

Rouſſeau, der Sohn des Volkes, wurde, als der ariſtokratiſche Geiſt in Litteratur und Geſellſchaft noch herrſchte, durch die reizende und liebevolle Darſtellung der Freuden, die die Natur uns darbietet, und des anſpruchsloſen Glückes des Familien- und des Landlebens, der reineren und einfacheren Sitten des Landedelmanns, des Kleinbürgers, des Bauern der Herold einer Lebensanſchauung, die freilich in Deutſchland viel unmittelbarer wirken konnte als in Frankreich. Denn die Gewohnheiten einer ſo altüberlieferten, fein ausgebildeten Geſellſchaft und Litteratur, wie die franzöſiſche des ancien régime, ließen ſich nicht ohne weiteres umkehren. Rouſſeau verſtand es wirklich, mit dem Volke zu leben, und wurde doch, obwohl er keine geregelte Bildung genoſſen hatte, einer der größten und jedenfalls der einflußreichſte Schriftſteller Frankreichs. Dies brachte ihn in die Welt der Vornehmen; wohl fühlte er ſich hier aber nicht. Er liebte das freie Wandern und war heiter in der beſcheidenſten Landſchaft, wenn die Sonne ſchien; aber ob ihm auch je einfache, reine Verhältniſſe dauernd befriedigt hätten, läßt ſich bezweifeln. Der Naturfreund und Lobredner beſcheidener Lebensweiſe bedurfte der höher kultivierten Geſellſchaft, weil er ihre Anerkennung nicht entbehren konnte; Menſchenfeind wurde er, weil er ſich mit den Menſchen nicht vertragen konnte: in ſeinen Schriften war er der größte Menſchenfreund.

Mehr als Voltaire hat Rouſſeau den geiſtigen Charakter des 18. Jahrhunderts in ſeiner zweiten Hälfte beſtimmt. Ein Mann von ſcharfer Denkkraft, dem die Ideen der Aufklärung vertraut genug geworden waren, von einer Macht über die Sprache wie keiner ſeiner Zeitgenoſſen, von urſprünglicher, ſtarker perſönlicher Empfindung, hatte er die moraliſchen, geſellſchaftlichen und politiſchen Verhältniſſe umzuformen unternommen. Dem Gedanken, daß die Staatsordnung eine ſittliche Notwendigkeit ſei, die dem Bürger Freiheit, Recht und Unabhängigkeit gewährleiſte, hat Rouſſeau zum Siege verholfen; die Anſchauung, daß der Staatsbürger ein Recht habe, an Verwaltung und Geſetzgebung teilzunehmen, die Hervorhebung der gegenſeitigen Rechte und Pflichten zwiſchen Regierung und Bürger wurde Gemeingut durch ſeine hinreißende Beredſamkeit, und damit verbreitete ſich eine Auffaſſung der Aufgaben des bürgerlichen Lebens und des Staates, die edler und fruchtbarer war als die Voltaires von dem Könige, der mit Aufklärung, Kunſt und Wiſſenſchaft im Bunde den Aberglauben bändigt und für das Wohlergehen ſeiner Unterthanen ſorgt. Aller Mißbrauch mit den Abſtraktionen Rouſſeaus konnte dem Grundgedanken der an Stelle des leidenden Unterthanenverhältniſſes das Bewußtſein thätigen Staatsbürgertums ſetzte, ſeine Würde nicht rauben. Als der beredte Anwalt des von der Bevormundung der klügelnden Vernunft ſich befreienden Handelns, das den Eingebungen des Gefühls folgt, ſuchte Rouſſeau die Kulturmenſchheit auf die natürlichen Grundbedingungen ihrer Entwickelung und ihres Daſeins auch im häuslichen Leben und in der Erziehung der Jugend zurückzuführen. Seine ungemeine Reizbarkeit und Empfindlichkeit haben ihn als Menſchen vielleicht nicht beſſer und uneigennütziger, aber zu der Rolle eines Apoſtels von weltgeſchichtlicher Bedeutung fähiger gemacht. Der Mann, der das Gefühl dem Verſtand gegenüber in ſeine Rechte eingeſetzt und die Frömmigkeit wieder zu Ehren gebracht hat, war vielleicht ſelbſt mehr ein Mann des Kopfes als des Herzens. Äußerſte ſinnliche Reizbarkeit und fieberhafte Phantaſie vertraten bei ihm die Stelle des wahren Gemüts und wahrer Frömmigkeit Das Bedürfnis, nach außen zu wirken, war bei ihm viel ſtärker als der innere Drang, zu Frieden und Klarheit mit ſich ſelbſt zu gelangen. Von jener Innerlichkeit, die die Franzoſen ſo gern als myſtiſch bezeichnen, war bei ihm nichts zu ſpüren.

Rouſſeaus Ideen waren nicht neu, aber ſie wurden durch ſeine Schriften neu und erhielten ihre wahrhaft wirkende Kraft durch die Art, wie er ſie behandelte. Seine Beredſamkeit war oft geſchmacklos, ſeine Begeiſterung aber immer anſteckend. Mit den Jahren wurde ſeine Sprache reifer und natürlicher, ohne an Friſche zu verlieren, die Gefühle und Gedanken erhielten einen zugleich angemeſſenen, knappen und warmen Ausdruck. Durch die Sprache des Gefühls und des volkstümlichen Ausdrucks hat er der franzöſiſchen Proſa wieder größere Fülle, Geſchmeidigkeit und Innigkeit verliehen.

3. Die dramatiſche und die lyriſche Dichtung.

Die Aufnahme der unmittelbaren ſittlichen Unterweiſung, der ſchönen Gefühle des Herzens und freiſinnigen Tugend in die Werke der Bühne machte immer größere Fortſchritte: „in der Tragödie darf jetzt“, wie der Satiriker Gilbert ſagt, „ein König nicht anders ſterben als mit einer Sentenz im Munde; wer immer vor den Lampen erſcheint, ob Skythe oder Chineſe, muß auf ein gegebenes Stichwort mit einer philoſophiſchen Abhandlung antworten“. Und die komiſchen Dichter ſind „rührſelige Apoſtel der neuen Philoſophie; hinter einer tragiſchen Maske verbirgt das Luſtſpiel ſein reizloſes Antlitz, die Fröhlichkeit, die ihm ſonſt folgte, iſt entflohen“. Natürlich konnten die La Chauſſéeſchen und Diderotſchen Theorien (vgl. S. 537 und S. 577) für die eigentliche Tragödie nicht viel bedeuten: man kam nicht weit über Voltaire hinaus. Guimond de la Touche (1723—60) hatte einen geräuſchvollen Erfolg mit einer „Iphigenia auf Tauris“ (Iphigénie en Tauride, 1757), Antoine Marin Lemierre (1723 bis 1793) behandelte mit Beifall die gebräuchlichen klaſſiſchen Stoffe in „Hypermnestre“ (1758), „Terée“ (1761), „Idomenée“ (1764) und „Artaxerxe“ (1766) in neuen Verſen und durchſetzte ſie mit dem Sauerteig der Aufklärung; er ließ Hypermneſtra über die Unwahrheit der Orakel und die Spitzbüberei der Prieſter ſchelten und brachte in einer patriotiſchen Freiheitstragödie „Guillaume Tell“ (1766) Schweizer Bauern mit ihren wirklichen Namen (Melchtal, Furſt) zum erſten Male auf die franzöſiſche Bühne. Bei der Aufführung des „Tell“ im Jahre 1790 wurde ſogar der Apfelſchuß dargeſtellt, eine Neuerung, die allgemeinen Beifall fand

In ſeinem Alter (1793) ſagte Lemierre von dem Werke: „Ich werde mein ganzes Leben lang Reue über meinen ‚Wilhelm Tell‘ empfinden. Das Stück iſt eine der Haupturſachen der Revolution geweſen, ich werde vor Kummer darüber ſterben.“ In Lemierres „Witwe von Malabar“ (la Veuve de Malabar, 1770) beruht die Handlung auf dem indiſchen Brauch der Witwenverbrennung: ein junger Brahmine, der ſich dagegen auflehnt, wird darüber belehrt, daß es in der ganzen Welt barbariſche Gebräuche gäbe, ſelbſt in Europa, dem Mittelpunkt der Aufklärung. Bernard Joſeph Saurin (1706—81) ſchildert in „Spartacus“ (1760) einen leidenſchaftlich für die Freiheit begeiſterten Helden, der die Grundſätze der Tugend und Menſchlichkeit mit Corneilles Schwung verkündet. Jean François de la Harpe, ein Schüler Voltaires, wählt in „Melanie, oder der Nonne“ (Mélanie ou la Religieuse, 1770) ein rührendes Opfer des Kloſterzwanges zur Heldin; ſein „Coriolan“ (1784) entwickelt philoſophiſche Ideen; in „Virginie“ (1786) erneuert er einen alten Vorwurf im revolutionär-republikaniſchen Sinne. Die Darſtellung aufopferungsfreudiger franzöſiſcher Vaterlandsliebe verſchaffte der „Belagerung von Calais“ (le Siège de Calais, 1765) von Pierre Laurent de Belloy (1727—75) eine wunderbare Wirkung, die ganz Frankreich durchzitterte. Nach dem Abſchluß des Siebenjährigen Krieges, der der franzöſiſchen Monarchie weder Ehre noch Vorteil gebracht hatte, entſchädigte dieſes Stück den franzöſiſchen Stolz und Patriotismus für die traurigen Erfahrungen der jüngſten Vergangenheit, denn hier war man Zeuge eines durch eine ehrenvolle Niederlage nicht gebeugten Bürgerſinnes.

Am intereſſanteſten ſind die Verſuche, Shakeſpeare dem franzöſiſchen Geſchmack näher zu bringen. Nach dem „Théâtre anglais“ (Paris, 1745—48) von Laplace überſetzte Letourneur Shakeſpeares Werke vollſtändig (1776) und rief durch ſeine verſtändige Beurteilung des engliſchen Dichters die Zornesausbrüche Voltaires hervor (vgl. S. 532). Nach Laplace und Letourneur bearbeitete Jean François Ducis (1733—1816) „Hamlet“ (1769), „Romeo und Julia“ (1772), „König Lear“ (1783), „Macbeth“ (1784) und „Othello“ (1792) für die franzöſiſche Bühne. Er brauchte aber Shakeſpeare nicht etwa als Sturmbock gegen die beſtehenden Geſetze des klaſſiſchen Dramas, ſondern brachte die entlehnte Handlung mit ihnen in Übereinſtimmung. Selbſt die Charaktere veränderte er, und Shakeſpeares Geſtalten wurden bei ihm zu Predigern der Moral und der Tugend, des Heldentums und edler Gefühle. Trotzdem mußte es ſich Ducis gefallen laſſen, wegen ſeines „genre terrible“ (Darſtellung des Schrecklichen) Vorwürfe zu hören, als er das „sujet atroce“ (den gräßlichen Vorwurf) „Macbeth“ auf die Bühne brachte, und ſelbſt „Othello“ erregte Anſtoß, obgleich der Franzoſe dem engliſchen Stück eine Löſung gegeben hatte, nach der der Mohr rechtzeitig über ſeinen Irrtum aufgeklärt wird. Ducis hat außerdem in „Abufar, oder die arabiſche Familie“ (Aboufar ou la famille arabe, 1795) auch die exotiſche Idylle dramatiſch behandelt. In ſeinen eigenen Schöpfungen wirkte er durch die edelſten Gefühle des Familienſinnes, der Freundſchaft, der Nächſten- und Vaterlandsliebe.

Den entſchiedenſten Anlauf zur Verbeſſerung und Erneuerung des Schauſpiels im Sinne der Zeitideen unternahm Diderot: Seine beiden Dramen, der „Natürliche Sohn“ (le Fils naturel, 1757, aufgeführt 1771) und der „Hausvater“ (le Père de famille, 1758), knüpfen mehr an die bürgerlichen Stücke der Engländer Lillo und Edward Moore als an La Chauſſée an.

In der Abhandlung „über die dramatiſche Dichtung“ (1758) werden vier Hauptformen unterſchieden: die heitere Komödie, welche Laſter und Thorheiten geißelt, die ernſthafte Komödie, welche Tugend und Pflicht lehren ſoll, die häusliche Tragödie, worin bürgerliche Unglücksfälle behandelt werden, und die höhere

Tragödie, welche das Unglück der Großen darſtellt. Die „ernſthafte Gattung“ (genre sérieux) geſtattet den Vers nicht, „weil deſſen Schwung der Natur des Gegenſtandes zuwiderläuft“. Die eigentliche Vollendung der dramatiſchen Kunſt iſt die „mittlere“ Dichtungsart, weil ſie die natürlichſte iſt. Die Moral, die ſolche Stücke enthalten, wird um ſo unmittelbarer wirken, je näher die Darſtellung der vom Dichter ſelbſt erlebten Wirklichkeit kommt. Anſtatt idealer und fabelhafter Geſchöpfe ſollte das Drama die Zeitgenoſſen in ihrer Kleidung, in ihren Lebensgewohnheiten, ihren Gefühlen, ihrer Sprechweiſe auf die Bühne bringen. Während man ſonſt den Heuchler, den Verſchwender, den Menſchenfeind vorführte, ſollte man jetzt die Menſchen als Familienvater, Kaufmann, Soldat und Richter ſchildern, ſollte die Pflichten zeigen, die dem Einzelnen ſeine Lebensſtellung auferlegt. Diderot ſcheint dabei zu vergeſſen, daß das eigentliche Intereſſe der dramatiſchen Handlung aus den Leidenſchaften und den Charakteren entſpringt. Am meiſten eingenommen war er von dem ſittlichen Nutzen des Schauſpiels. Die wahre Rührung, ein inniges Gefühl für die Schönheit der Tugend, war nach ihm nur durch unmittelbar packende Darſtellung der Wirklichkeit zu erzeugen. Aber Diderots Realismus geht nicht ſo weit, den Rahmen der Einheiten zu zerbrechen: er möchte ihn nur mit einem beſſeren Inhalt füllen. Die Situationen ſollen die Charaktere beſtimmen. Die Handlung belebt ſich durch möglichſt genaue Wiedergabe der einzelnen Umſtände, unter denen ſie vor ſich geht. Die Szene ſoll wirkliche Bilder aus der Gegenwart darbieten.

Das alles hängt mit dem ſtarken Zug Diderots zur Natürlichkeit zuſammen. Es fehlte ihm aber die Begabung, um als Bühnendichter durch eigene Werke ſeine Lehre ſiegreich durchzuführen. Dieſe ſelbſt war im Geiſte einer Zeit, die unſcheinbare Tugenden und die Reize bürgerlichen und ländlichen Familienlebens der poetiſchen Verherrlichung wert zu achten begann. Diderot wünſchte neben die geſpreizte und lebensarme Tragödie das bürgerliche Schauſpiel von unmittelbarer ſittlicher Wirkung zu ſtellen. Nach einer Aufführung des „Hausvaters“ (1761) meinte Duclos, drei ſolche Stücke würden der Tragödie das Lebenslicht ausblaſen. In Diderots beiden „häuslichen“ Dramen iſt jedoch kein ausgeſprochener Charakter, zu wenig dramatiſche Energie des Stils, zu viel Moral und Gefühl, zu wenig künſtleriſche Auffaſſung. Hat ſein Gefühlsenthuſiasmus Diderot verwehrt, als dramatiſcher Dichter wahr, natürlich und einfach zu ſein? In der That iſt in den beiden Stücken alles Manier und Übertreibung, die Perſonen beläſtigen uns mit ihrem Tugendgeſchwätz und dem Mißbrauch weinerlicher Empfindſamkeit. Schlegel hat recht, wenn er ſagt, daß in dieſen Stücken der Urſprung vieler Thränenbäche zu erblicken ſei, die auch die deutſche Bühne überſchwemmt hätten.

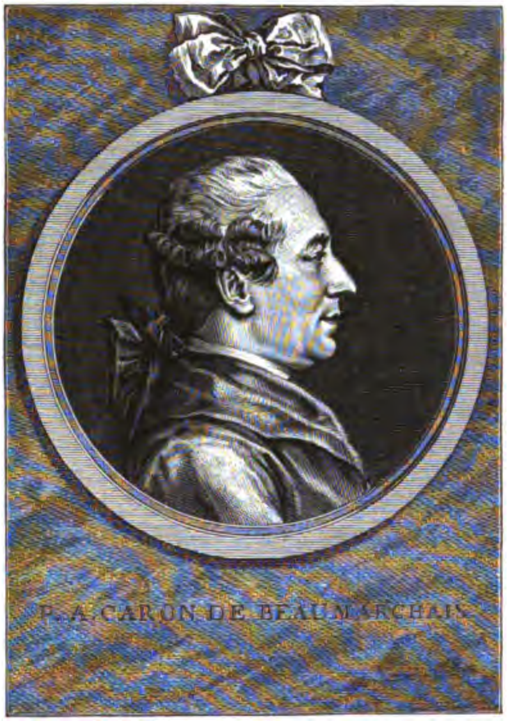
Die erfolgreichſte Erfüllung der Diderotſchen Forderungen war entſchieden **Michel Jean Sedaines** (1719—97) „Philoſoph wider Wiſſen“ (Philosophe sans le savoir, 1765). Sedaine war in ſeiner Jugend Steinmetz, fand dann aber einen Beſchützer, der ſeine litterariſche Begabung entdeckte, und ſchrieb mit Erfolg für die Komiſche Oper Texte, die von Monſigny und Grétry komponiert wurden. Der „Philoſoph wider Wiſſen“ iſt ein anſpruchsloſes Schauſpiel ohne aufdringliche moraliſche Tendenz, dem es nicht an ergreifenden und gemütvollen Szenen fehlt.

Vanderk hat ſeinen Adel abgelegt, um ein armes Mädchen zu heiraten, und iſt durch Fleiß ein reicher Handelsherr geworden. Er trifft Vorbereitungen zur Vermählung ſeiner Tochter, als ſein Sohn ihm erzählt, er habe einen jungen Edelmann zum Zweikampf gefordert, weil er ſich über den Kaufmannsſtand beleidigend geäußert habe. Der Vater geſtattet dem Sohne, für ſeine Ehre in den Kampf zu gehen, es fügt ſich jedoch, daß der Vater des Beleidigers dem älteren Vanderk geſchäftlich zu Danke verpflichtet wird. Die Nachricht, daß der junge Vanderk im Zweikampf gefallen ſei, droht den Freudentag ſeiner Schweſter in einen Tag der Trauer zu wandeln, als der Vater des Beleidigers, der die beiden Gegner miteinander ausgeſöhnt hat, den Sohn und mit ihm das Glück in das Haus Vanderks zurückbringt.

Weil man es für ein gefährliches Beiſpiel hielt, daß in dem Stücke ein Vater ſeinem Sohne geſtattete, ſich zu duellieren, wurde der „Philoſoph wider Wiſſen“ beanſtandet; aber bei einer Probeaufführung vor einer Polizeikommiſſion vergoſſen die Frauen der Kommiſſäre Thränen der Rührung, ſo daß man alle Bedenken fallen ließ und das Werk am 2. Dezember 1765 öffentlich und mit großartigem Erfolg aufgeführt wurde; Diderot konnte vor Entzücken und Begeiſterung über dieſes herrliche Familiengemälde kein Ende finden. Sedaine ſelbſt hat die von ihm beſchrittene neue Bahn kaum weiter verfolgt, in vergröbernder Weiſe verſuchte dagegen der Verfaſſer des „Gemäldes von Paris" (Tableau de Paris, 1783), **Sebaſtien Mercier** (1740—1814), die Theorien Diderots auf der Bühne wahr zu machen. Auch er lebt der Überzeugung, daß man bisher die Darſtellung der wirklichen Sitten und Lebensgewohnheiten zu ſehr vernachläſſigt habe. In ſeinem „Verſuch über die dramatiſche Kunſt" (Essai sur l'art dramatique, 1773) reißt er Racine grauſam herunter und fordert reine Wahrheit. Er ſchreibt Volksſtücke, worin das Leben der Kleinen und Armen neben dem der Großen und Reichen nicht ohne Rouſſeauſche Voreingenommenheit und in platter und alltäglicher Sprache dargeſtellt wird. Außer den „Falſchen Freunden" (les Faux Amis, 1772) und dem „Richter" (le Juge, 1774) iſt der „Karren des Eſſighändlers" (la Brouette du Vinaigrier, 1775) charakteriſtiſch, der, wie der Verfaſſer ſelbſt ſagt, über „alle Bühnen Europas gerollt iſt". Der Naturmenſch iſt beſſer als der Kulturmenſch, das Volk beſſer als die Vornehmen, das iſt hier der Grundgedanke und ſpäter das Leitmotiv des nach der Revolution ſo ungemein volkstümlichen Melodramas.

Der wohlerzogene Dominik, eines Eſſighändlers Sohn, iſt Kommis beim reichen Kaufmann Delomer, deſſen Tochter er liebt. Aber dieſe gehorcht, obgleich ſie Dominiks Neigung erwidert, pflichtgemäß ihrem Vater, der ſie für Herrn Jullefort beſtimmt hat. Die Zahlungsunfähigkeit eines Hamburger Hauſes bringt Delomer in Schwierigkeiten, und der eigennützige Jullefort gibt ſofort ſeinen Anſpruch auf Fräulein Delomer auf. Jetzt wirbt der Eſſighändler für ſeinen ſchüchternen Sohn um das junge Mädchen. Delomer iſt hierüber erſtaunt, aber der Eſſighändler weiſt auf ſein Faß, das dieſes Mal keinen Eſſig, ſondern in Rollen und in ſechs Säcken eine bedeutende Summe enthält. Dieſer Anblick wirkt überzeugend auf das Herz des Handelsherrn und Vaters. „Verderbliches Metall", ruft der Eſſighändler aus, „du haſt Übel genug in der Welt angerichtet, thu' nun ein einziges Mal etwas Gutes!"

Im ganzen erſcheinen die praktiſchen Erfolge von Diderots Beſtrebungen weder ſehr groß noch nachhaltig. Zu viel Moral ſchadet der Kunſt. Aber es iſt merkwürdig, daß auch ein Schriftſteller, der am wenigſten dazu geboren war, als dramatiſcher Moralprediger aufgetreten iſt: **Beaumarchais** (ſ. die Abbildung, S. 580). Pierre Auguſtin Caron (1732—99), eines Uhrmachers Sohn und ſelbſt ein geſchickter Uhrmacher, dem eine ſinnreiche Erfindung Zutritt bei Hofe und den Titel eines königlichen Uhrmachers verſchafft hatte, ſpielte zugleich ausgezeichnet Harfe und gewann hierdurch die Gunſt der Töchter Ludwigs XV. Als er 1755 die Witwe eines Herrn Franquet heiratete, übernahm er zugleich das kleine Hofamt ſeines Vorgängers und nannte ſich nach einer Beſitzung ſeiner Frau Beaumarchais. Er erwies bei Hofe Paris Duverney einen wichtigen Dienſt und wurde von dieſem berühmten Finanzmann bei einträglichen Geſchäften beteiligt, die ihn auch nach Madrid führten (1764). Dort hatte er zwei Schweſtern, deren eine mit dem königlichen Archivar Clavigo verlobt geweſen war. Dieſer zog ſich aber ohne Grund von ihr zurück; Beaumarchais rächte das Mädchen und zwang Clavigo zum Bekenntnis ſeiner Schuld. Das „Bruchſtück ſeiner Reiſe nach Spanien" (Fragment de mon voyage d'Espagne, 1764), ein Teil der vierten Denkſchrift Beaumarchais' in der Prozeßſache Goezmann (vgl. S. 580), fiel Goethe in die Hände, der daraus den Stoff zu ſeinem „Clavigo" ſchöpfte. Wie Beaumarchais durch ein merkwürdiges Spiel des Zufalls ſelbſt der Held einer bürgerlichen Tragödie geworden iſt, ſo hat er auch die neue dramatiſche Mode mitgemacht, als er ein „Drama in fünf Akten und in Proſa" (Eugénie, 1767) nebſt einer „Abhandlung über die ernſte dramatiſche Gattung" (Essai sur le genre dramatique sérieux) verfaßte. Bei „Eugenie" kann man ſowohl an Marie Louiſe Caron und Clavigo wie an die Geſchichte Belflors und Leonorens im „Hinkenden Teufel" denken. In einem zweiten Stücke Beaumarchais', in den „Beiden Freunden, oder dem Kaufmann von Lyon“ (les Deux Amis, 1770), bildet das Opfer eines Steuerbeamten den Gegenſtand der Handlung, der ſeinen Freund, einen Kaufmann, aus ſeiner Staatskaſſe unterſtützt, ſich ſelbſt aber dadurch bei plötzlich bevorſtehender Reviſion in die größte Gefahr bringt. In ſeinen alten Jahren endlich iſt der Dichter mit ſeiner „Schuldigen Mutter“ (la Mère coupable, 1792), dem Schlußſtück der Figarotrilogie, noch einmal auf das rührſelige Drama zurückgekommen.


P. A. CARON DE BEAUMARCHAIS

Pierre Auguſtin Caron de Beaumarchais. Nach einem Stich von St.-Aubin (Gemälde von Cochin), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 579.

Nach dem Tode von Paris Duverney hatte Beaumarchais mit deſſen Erben einen Prozeß, der zuletzt vor das Pariſer Parlament kam. Um den Parlamentsrat Goezmann, den Berichterſtatter in ſeiner Angelegenheit, ſprechen zu dürfen, ließ Beaumarchais der Frau Goezmann hundert Louisdor, eine mit Diamanten beſetzte Repetieruhr und für den Sekretär noch funfzehn Goldſtücke übergeben. Dieſe Geſchenke ſollten zurückerſtattet werden, wenn der Prozeß verloren gehen würde. Beaumarchais verlor und erhielt ſeine Geſchenke wieder, nur nicht die funfzehn für den Sekretär beſtimmten Louisdor. Dies wurde ruchbar, Goezmann mußte, um ſich gegen den Verdacht der Beſtechlichkeit zu ſchützen, Beaumarchais als Verleumder verklagen, und dieſer brachte die wenig ſaubere Sache vor die Öffentlichkeit. Das Parlament war verhaßt, weil es an Stelle des alten, wegen ſeiner Widerſetzlichkeit aufgelöſten Parlaments getreten war, der Wind der öffentlichen Meinung blies in Beaumarchais' Segel. Dieſer gewann mit ſeinen vier Denkſchriften, die ihn zu einem in ganz Europa berühmten Manne machten, für ſeine Angelegenheit das öffentliche Intereſſe. Als einfacher, von ſittlicher Entrüſtung glühender Bürger verteidigte er die Nation gegen die Schäden der franzöſiſchen Rechtspflege und führte ſeine Sache ſo geſchickt, mit ſo viel Witz, Munterkeit, Schärfe und Wärme, daß man die eigentliche Veranlaſſung des Handels darüber vergaß, Beaumarchais als den Märtyrer einer käuflichen Juſtiz und den unerſchrockenen Vorkämpfer für die Rechte des Bürgertums bewunderte und ihn einen „großen Bürger“ nannte. Das Aufſehen der „Denkſchriften“ war ſo groß, daß von der erſten in wenigen Tagen 10,000 Exemplare abgeſetzt wurden, und daß ſich der Prozeß mit der zweiten zur „Sache der Nation“ entwickelte. Beaumarchais erzwang ſich Gehör, er, „der nichts weiter als ein Bürger“ war: „Ich bin ein Bürger, das heißt, ich bin weder Hofmann, noch Abbé, noch Edelmann, noch Günſtling, noch Steuerpächter, nichts von dem, was man heute Macht nennt. Ich bin ein Bürger, das heißt etwas ganz Neues, etwas Unbekanntes, Unerhörtes in Frankreich. Ich bin ein Bürger, das heißt etwas, was ihr ſeit zweihundert Jahren ſein ſolltet, und was ihr vielleicht in zwanzig Jahren ſein werdet!" Beaumarchais wurde 1774 zur „Blâme", einer Art Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte verurteilt, aber kaum war das Urteil geſprochen, als er auch ſchon von allen Seiten mit Beweiſen der Teilnahme und Hochachtung überſchüttet wurde.

Unterdeſſen hatte Beaumarchais ſeinen „Barbier von Sevilla" (le Barbier de Séville, 1772) geſchrieben und im Februar 1775 aufführen laſſen. Die Bemerkung auf dem Titelblatt des erſten Druckes: „durchgefallen auf der Bühne der franzöſiſchen Komödie in den Tuilerien", iſt eine gegen den Hof gerichtete Bosheit, denn als der Dichter ſein Stück von fünf Akten auf vier verkürzt hatte, fehlte ihm der Bühnenerfolg nicht. Beaumarchais war als komiſcher Dichter zu ſeiner wahren Natur zurückgekehrt; luſtige Laune und ein mehr ſcharfer als feiner Witz hatten einer ſcheinbar verbrauchten Handlung den Reiz der Neuheit und Friſche verliehen. Denn daß ein junges Mädchen einen flotten Edelmann einem verliebten alten Vormund vorzieht und dieſen mit Hilfe eines verſchmitzten Bedienten überliſtet, war auf dem Theater eine alte Geſchichte. Beaumarchais aber prägte die ſtehenden Figuren in Figaro, dem Barbier, der die Stelle des Bedienten einnimmt, in Doktor Bartolo und in Roſine zu eigenen und neuen Charakteren. Natürlich im Sinne Diderots war dieſe Komödie nicht: dafür enthielt ſie zu viel Geiſt und ſpöttiſche Ironie, wenn auch keine politiſche und ſoziale Satire. Beaumarchais ſelbſt bezeichnet in der Vorrede richtig, was in ihr neu war: die Verbindung der alten Heiterkeit mit der Leichtigkeit und dem Geiſt der modernen Zeit.

Schärfer und ausgiebiger noch kam der „Geiſt der neuen Zeit" zu Worte in dem zweiten berühmten Luſtſpiel des Dichters, in „Figaros Hochzeit, oder dem tollen Tage" (le Mariage de Figaro ou la folle journée). Dieſes Stück, ſchon 1781 vollendet, wurde erſt im April 1784 öffentlich aufgeführt. Es iſt das eigenartigſte Werk Beaumarchais', und dennoch iſt in ihm viel alte nationale litterariſche Überlieferung enthalten. Die ganze Handlung iſt der ſiegreiche Kampf des Kleinen und Schlauen mit dem Großen und Mächtigen. Der Diener ſtreitet diesmal nicht für ſeinen Herrn gegen einen Anderen, ſondern für ſich ſelbſt gegen den eigenen Gebieter: Figaro behauptet ſein Recht auf Suſanne gegen die keine Rückſichten kennende Leichtfertigkeit Almavivas. Die ungemein lebendige, Schlag auf Schlag wirkende Handlung erinnert an die alte ſpaniſche und italieniſche Komödie; Figaro iſt die Vollendung, der Arlechin und Scapin, der Jobelet und Maskarill, die letzte Blüte der Bedientengenerationen, die ſich in den Komödien ſeit zwei Jahrhunderten getummelt hatten. Aber Beaumarchais hat aus ſich ſelbſt in ſeinen Figaro eine höhere Bedeutung gelegt. Wenn der Held des Stückes im fünften Akte ſein Schickſal erzählt, möchte man an Beaumarchais ſelbſt denken. Der geiſtvolle, geſchmeidige Glücksjäger und Spekulant, der jeder Situation mit guter Laune gewachſen iſt, der ſich in der Not über ſittliche Bedenken leicht hinwegſetzt, der abgefeimte Schelm, der Anwalt der Tugend, des Gefühls und der gekränkten Menſchenwürde, iſt von ernſthaften Beurteilern wirklich als der Vertreter des dritten Standes gegen den ſchnöden Übermut der privilegierten Klaſſe angeſehen worden, obgleich er eigentlich nur die geltende ſoziale Ordnung ſeiner Zeit und ſeines Landes benutzt, um ſich ſelbſt in die Höhe zu bringen. Die Kritik der öffentlichen Zuſtände, der Spott über Hof, Adel und Juſtiz im Munde Figaros gaben der Komödie einen ariſtophaniſchen Zug, einen zeitgeſchichtlichen Gehalt von um ſo ſtärkerer Wirkung, als ſie einen grellen Gegenſatz zu dem ausgelaſſenen Intriguenſpiel und der abenteuerluſtigen Leichtfertigkeit der Komödie bildeten. Inſofern nahm „Figaros Hochzeit" Molièreſche Überlieferungen wieder auf. Man hat die Komödie die „Revolution in Aktion" genannt. Im Grunde ſagt und ſchildert Beaumarchais nichts anderes, als was Jahrzehnte vor ihm in allen Tonarten, in Verſen und in Proſa, Philoſophen, Ökonomiſten, Publiziſten und Schwärmer verkündet hatten. Aber auf der Bühne erſcheint oft neu und kühn, was in den Salons und in Büchern ſchon hundertmal wiederholt worden iſt. Litterariſch bedeutungsvoll iſt „Figaros Hochzeit“ dadurch, daß ſich darin die Intriguen-, Charakter- und Sittenkomödie vereinigten, und daß nach Marivaux' Beiſpiel den Frauencharakteren mehr Selbſtändigkeit und größere Initiative verliehen wurde als in der alten Komödie. Von einer ernſthaften ſittlichen und politiſchen Tendenz kann nicht geſprochen werden: es geht alles in Perſiflage unter. Das Merkwürdigſte an der Komödie iſt, wie Beaumarchais ihre Aufführung durchgeſetzt hat. Als Madame Campan „Figaros Hochzeit“ Ludwig XVI. und ſeiner Gemahlin Marie Antoinette vorlas, rief der König beim Monolog des fünften Aktes: „Das iſt abſcheulich! Das wird niemals geſpielt werden: die Aufführung des Stückes wäre eine gefährliche Inkonſequenz, wenn man nicht zuvor die Baſtille niederreißen wollte.“ Aber Beaumarchais intereſſierte die Geſellſchaft für ſein Stück, der Widerſtand Ludwigs XVI. und ſeines Großſiegelbewahrers wurde gebrochen: die öffentliche Aufführung des Stückes ging am 27. April 1784 von ſtatten, und die Baſtille wurde erſt fünf Jahre ſpäter niedergeriſſen.

„Toller noch als das Stück“, ſagte Beaumarchais, „iſt ſein Erfolg!“ In der That iſt „Figaros Hochzeit“ nach Voltaires „Candide“ und Diderots „Rameau“ eines der drei Werke voll ſprühenden Witzes, ſcharfer Beobachtung und derber Satire, in denen ſich der franzöſiſche Geiſt am glänzendſten und lebendigſten in der Darſtellung der eigenen Ideen und Stimmungen, der Zuſtände und Geſtalten des Menſchenalters vor der großen Staatsumwälzung zuſammengefaßt hat. Das Stück, das ſeinen Urheber zum zweitenmal auf die Höhe litterariſchen Ruhmes emporhob, iſt aber nicht die Schöpfung eines Schriftſtellers von Beruf. Beaumarchais war vor allem ein vielgeſchäftiger Abenteurer und unbedenklicher Unternehmer, den der Hunger nach Gold und das Streben nach geſellſchaftlicher Geltung beherrſchte. Reichtum und Berühmtheit fielen ihm zu, in der Achtung ſeiner Zeitgenoſſen vermochte er ſich nicht zu behaupten. Als geſchäftliche Unternehmungen ihn in einen Flugſchriftenſtreit mit Mirabeau verwickelten, ſchlug ihn dieſer mit einigen wuchtigen Keulenſchlägen zu Boden. Seine Lieferungen für die Amerikaner während ihres Befreiungskampfes hatte Ludwig XVI. Beaumarchais teuer bezahlen müſſen, und während der Revolution wurde der Dichter der Regierung durch ſeine Geſchäfte verdächtig. Er floh ins Ausland und lebte eine Zeitlang in großer Not in Hamburg und in Holſtein; doch iſt er 1796 zu ſeiner Familie zurückgekommen und in Paris geſtorben.

4. Die Proſadichtung.

In je reicheren und bunteren Farben die Salonunterhaltung ſpielte, je vielfältiger die Fragen und Erörterungen wurden, die nicht mehr bloß die lebhafte Teilnahme des Fachmannes, ſondern auch des Philoſophen, Weltmannes und Bürgers beſchäftigten, um ſo größer wurde das litterariſche Übergewicht der Dichtungsart, die, elaſtiſch und wandelungsfähig wie keine andere, nur die Grenzen des geſchriebenen Wortes kennt, und die fähig iſt, alles in ſich aufzunehmen und in beſtimmtem Sinne wiederzugeben, was in Sitte und Geſellſchaft an Geiſtesrichtungen, Tagesfragen und Zeitidealen auftaucht. Der Roman beherrſcht von jetzt ab die Dichtung, er wirkt ſeit Rouſſeaus „Heloiſe“ und Goethes „Werther“ am unmittelbarſten und nachhaltigſten auf die Stimmungen und Lebensanſchauungen der Gebildeten ein. Der Herzens- und Familienroman, der in Frankreich durch Prévoſt und Marivaux begründet worden war, den Rouſſeau unter der Einwirkung des Engländers Richardſon zugleich zur Verbreitung ſittlicher Lehren benutzt hatte, findet Nachfolge in der gefühlvollen Darſtellung der Schickſale rührender Geſtalten aus den mittleren Geſellſchaftsſchichten und dem Leben der Gegenwart, und derartige Unterhaltungsbücher gehen vielfach aus weiblichen Federn hervor.

Marie Jeanne Riccoboni (Laboras de Mézières, 1713—92) begann, als ſie Witwe geworden war, für ihren Lebensunterhalt Romane zu ſchreiben, in denen ſie zuerſt, wie in den „Briefen der Fanny Butlerd an Mylord Charles Alfred von Caitombridge“ (Lettres de Mistriss Fanny Butlerd, 1757), ihre eigenen Erfahrungen zu einer unglücklich endenden Liebesgeſchichte verwertete. Mit Vorliebe ſchildert dieſe Schriftſtellerin die Lebens- und Liebeskämpfe ſich ſelbſt überlaſſener weiblicher Weſen („Ernestine“, 1761, „Milady Catesby“, 1758, „Miss Jenny“, 1761—64), ehrbarer und zärtlich fühlender Waiſen, die nach manchen Irrungen und Schwankungen ihr Lebensglück als Lohn edler und inniger Gefühle davontragen. Frau Riccoboni verlegt ihre Geſchichten gern nach England, denn die Engländer ſtanden in dem Rufe, kräftiger und wahrer zu empfinden und freier nach ihrem Gefühle zu handeln als die Glieder der verbildeten heimiſchen Geſellſchaft.

Agnes Iſabelle Eliſabeth von Charrière (1740—1805) lebte als Gattin eines Waadtländers meiſt in der romaniſchen Schweiz (Colombier bei Neuenburg) und ſchilderte vor allem die Bürger und den kleinen Adel ihrer Heimat. Ihre „Briefe aus Lauſanne“ (Lettres de Lausanne, 1781), die Fortſetzung hiervon, „Caliste“ (1788), und „Der gefühlvolle Gatte“ (le Mari sentimental, 1783), ſind vortreffliche Geſellſchafts- und Sittenbilder und, wie auch das Meiſterwerk der Schriftſtellerin, die „Neuenburger Briefe“ (Lettres neuchâteloises, 1784), durchdrungen von ſittlichen Anſchauungen, die ſich über die „herkömmliche Moral“ erheben. In den „Drei Frauen“ (Trois Femmes, 1797), vielleicht dem originellſten Werke der Verfaſſerin, wird der Gedanke durchgeführt, daß auch eine Frau, deren Leben ſittlich nicht vorwurfsfrei iſt, durch aktive Tugenden Anſpruch auf höhere moraliſche Wertſchätzung erlangen kann. Ihre knappe, klare und lebhafte Darſtellung verleiht der Frau von Charrière einen Platz unter den Meiſtern der franzöſiſchen Proſa ihres Jahrhunderts, aber ſie iſt auch eine ſcharfe Beobachterin der Zuſtände und der Seelenvorgänge; „mit der Kunſt des Moraliſten, der Schlüſſe zieht, vereinigt ſie die Kunſt des Pſychologen, der analyſiert“ (Roſſel). Ihre Werke ſind die Vorläufer der ſpäteren raffinierten „pſychologiſchen“ Romane (roman d'analyse).

Zu den ſchreibfertigſten Autoren ihres Zeitalters gehörte Stéphanie Félicité, Gräfin von Genlis (1746—1830). Aufſehen erregte zuerſt ihr Erziehungsroman „Adèle et Théodore“ (1782), dem die Akademie bei einer Preisverteilung freilich „Emiliens Unterhaltungen“ (Conversations d'Emilie, 1774) von Frau von Epinay vorzog. Frau von Genlis verfaßte eine Ergänzung zu ihrem Erſtlingswerke in den „Abendunterhaltungen auf dem Schloſſe“ (Veillées du château ou cours de morale à l'usage des enfants, 1784), worin ſie die natürliche Pädagogik einer Mutter darſtellt. Nach der Revolution hat ſie noch eine große Anzahl von Romanen verfaßt, den Vorzug vor allen ihren Werken verdient aber die kurze Novelle „Mademoiselle de Clermont“ (1802). In ihren empfindſamen Romanen hat ſie beſonders für den Hof Ludwigs XIV. wieder Sympathie und Begeiſterung zu erwecken geſucht („Duchesse de la Vallière“, „Madame de Maintenon“), zum lebhaften Mißvergnügen des Kaiſers Napoleon, wie ſie ſelber ſagt.

Vielleicht darf man unter die Herzens- und Sittenromane auch die mit Witz und Behagen verfaßten Schilderungen ſchlechter Sitten rechnen, wie ſie Choderlos de Laclos, Louvet de Couvray, Mercier und Rétif de la Brétonne darboten. Die „Naturaliſten“ unter dieſen Autoren ſind Mercier und Rétif; Sébaſtien Mercier (vgl. S. 579) wegen ſeines „Gemäldes von Paris“ (Tableau de Paris, 1781—89). Ebenſo wie Mercier hat Rétif de la Bretonne (1734—1806), der Sohn eines Bauern, mit der vornehmen Welt wenig zu ſchaffen; um ſo eifriger beſchäftigt er ſich in ſeinen Romanen und Erzählungen (gegen 150 Bände) mit den mittleren und unteren Ständen. Grimm hat ihn den „Rouſſeau der Goſſe“ (Rousseau du ruisseau) genannt. In der That verbinden ſich in ſeinen Werken gefühlvolle Anwandlungen mit der Abſicht, der Tugend zu dienen, indem er das Laſter genau darſtellt, um es zu entlarven. In ſeinen „Zeitgenöſſinnen“ (Contemporaines, 1780—85) taucht die Ahnfrau der „Kameliendame“ auf. Rétif beſaß Kraft, Erfindungsreichtum und pſychologiſchen Scharfſinn, aber wenig Geſchmack und gute Lebensart. So hat er eine Art Naturgeſchichte der Geſellſchaft unter Ludwig XVI. geſchrieben. Er verfaßte Lehren für die Jugend (École de la jeunesse, 1771), für die Väter (École des pères, 1776), für die Frauen in dem Roman „Das Weib als Tochter, Gattin und Mutter“ (la femme dans les trois états de fille, d'épouse et de mère, 1773) und für die Junggeſellen („Der Vierzigjährige oder das Alter, wo man den Leidenſchaften entſagen ſoll“, Le quadragénaire ou l'Age de renoncer aux passions, 1777), und da es dieſen Werken nicht an derber und reizender Zukoſt fehlte, zogen ſie zahlreiche Leſer an. Für Rétifs Meiſterwerk wird „Der verdorbene Bauer“ (Le paysan perverti, 1775) angeſehen.

Als Sprachkünſtler ſteht der Verfaſſer eines unſauberen Gegenſtückes zu Richardſons „Clariſſa Harlowe“, Choderlos de La Clos (1741—1803), höher. Seine „Gefährlichen Liebſchaften“ (Liaisons dangereuses, 1782), wie die „Heloiſe“ in Briefform, erheben den Anſpruch, zugleich als ſchlüpfriger Roman und als Lehrbuch der Moral gewürdigt zu werden. Ein Verführer von Beruf, der Vicomte de Valmont, und ſeine Vertraute, die Marquiſe von Merteuil, erzählen einander in umſtändlichen Epiſteln wenig erbauliche Anſchläge und Vorgänge und verknüpfen damit unendliche Betrachtungen. Den Dienſt, den Choderlos der Moral hierdurch zu leiſten glaubt, „ſieht er in der Entſchleierung der Mittel, deren ſich Menſchen von verderbten Sitten bedienen, um die zu verführen, deren Sitten gut ſind“. Mehr Beifall als Choderlos fand Louvet de Couvray (1760—97) mit ſeinem „Chevalier de Faublas“ (1787), der ohne moraliſche Betrachtungen und pſychologiſche Feinheit die einförmigen und leichtfertigen Liebesabenteuer eines jungen adligen Burſchen in der franzöſiſchen Hauptſtadt ſchildert.

Sinn für abenteuerliche Romantik, für das Wunderbare und Märchenhafte ſpricht ſich in den Dichtungen Jacques Cazottes (1720—92) aus, der in ſeinem Alter, einem myſtiſchen Drange folgend, Mitglied der Geſellſchaft der Martiniſten wurde und auf dem Schafott endete. Die gruſelige Romanze „Mitten im Ardennenwalde“ (Tout au beau milieu des Ardennes, 1751) verſchaffte ihm als Wiegenlied des Herzogs von Burgund ſchon einen Ruf, bevor er mit ſeinen anmutigen Erzählungen „Ollivier“ (1762), einem Rittergedicht, dem „Verliebten Teufel“ (le Diable amoureux, 1772) und dem „Lord aus dem Stegreif“ (le Lord impromptu, 1771) hervorgetreten war. Cazotte hat als Fortſetzung zu „Tauſendundeiner Nacht“ auch „Arabiſche Märchen“ (Contes arabes) geſchrieben, die ſich im 37.—40. Bande des „Cabinet des fées“ (1785—89) finden.

Der Idealismus, der einen ſchönen Zuſtand in ferner und entlegener Zeit aufſucht, trieb in der Litteratur des empfindſamen Zeitalters neue Blüten und ließ die guten alten Ritterzeiten und die glückliche Unſchuld des Hirtenlebens zu einem willkommenen Spielraum der Dichterphantaſie werden. Die alten Ritterromane erneuerte Louis Eliſabeth, Graf von Treſſan (1705—93), einſt Großmarſchall des Königs Stanislaus. Seine „Allgemeine Romanbibliothek“ (Bibliothèque universelle des Romans, 1775—89) und ſeine „Auszüge aus Ritterromanen“ (Corps d'extraits de romans de chevalerie, 1782, 4 Bände) gruben genug alten Unterhaltungsſtoff aus, den auch Wieland in einzelnen kleineren Verserzählungen („Geron der Adlige“) und im „Oberon“ verwertet hat. Die Hirtenpoeſie hielt aus der Schweiz ihren Einzug. Rouſſeau hatte ſchon vorgearbeitet, und Michael Huber (1727—1804) übertrug jetzt den „Tod Abels“ von Geßner und dann deſſen „Idyllen“ (1762) und „Neue Idyllen“ (1772) für die ſentimentalen Feinſchmecker der Pariſer Geſellſchaft. Eine Friſche und bezaubernde Zartheit des Kolorits, eine ſo geiſtvolle und feinſinnige Pinſelführung, eine ſo ausnehmende Senſibilität zeichneten dieſe Dichtungen aus, daß man ihre Grazie, ihren Zauber, ihre Ehrbarkeit nicht genug rühmen konnte. Nicolas Léonard (1744—93) verſuchte es („Idylles morales“, 1766), Geßner nachzuthun; ſelbſtändiger folgte dem Meiſter der Dragonerhauptmann Jean Pierre de Florian (1755—94) in den Hain der Schäferdichtung. Geßner hatte in Situationen, Geſprächen, Betrachtungen einzelne Vorgänge aus dem Leben eines in idealer Natur und Einfachheit lebenden Hirtenvölkchens gezeichnet, Florian führte den Genießenden in längeren Erzählungen, wie „Galatée“ (1783, nach Cervantes) und „Estelle“ (1788), durch eine lachende Landſchaft von Wieſen, Bächen, Hügeln und Wäldern, aber die Reinheit und Gewähltheit der Sprache diente nur einer faden Weichlichkeit der Gefühle und Gedanken. Florian ſchrieb auch Romane in poetiſcher Proſa von hiſtoriſch-politiſcher Tendenz, eine Nachahmung von Fénelons „Telemach“ („Numa Pompilius“, 1786), die Marie Antoinette eine „Milchſuppe“ genannt haben ſoll, und einen Ritterroman „Gonzalve de Cordoue“ (1791).

Ein gefälliges und vom Glück begünſtigtes Talent beſaß Jean François Marmontel (1723—99). Er kam 1743 mit Empfehlungen Voltaires nach Paris, hatte Erfolg mit einigen ſeiner Trauerſpiele und erhielt 1758 die Redaktion des „Mercure“, die er indeſſen wieder verlor, als er wegen einer Satire auf den Herzog von Aumont einige Zeit in der Baſtille geſeſſen hatte. Seine „Moraliſchen Erzählungen“ (Contes moraux, 1761—86) ſind nicht im Goetheſchen Sinne moraliſch, indem ſie uns zeigen, „daß der Menſch in ſich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Beſſeren ſelbſt gegen ſeine Neigung zu handeln“, ſondern ſie nennen ſich ſo, weil ſie den Beweis führen, daß der Menſch nicht über ſeine Natur hinweg kann. In einer Reihe novelliſtiſch behandelter Epiſoden ſchildert der Verfaſſer die lächerliche Einbildung ſolcher Menſchen, die nur um ihrer ſelbſt willen geliebt zu werden glauben („Alcibiade“), die Thorheit ſolcher, die durch eigene Kraft meinen eine Frau zur Vernunft bringen zu können („Soliman II.“), die Selbſttäuſchungen der Liebe („Scrupule“); oder er ſtellt Charakterbilder hin, wie den „Eingebildeten Philoſophen“ (le Philosophe soi-disant), den „Kenner“ (le Connaisseur), die „Tugendhafte Frau“ (la Femme comme il y en a peu), gibt Sittenſchilderungen, erzählt rührende Situationen und entwirft anziehende Gemälde aus der Natur („Lausus et Lydie“, „Die Alpenhirtin“ [la Bergère aux Alpes], „Annette et Lubin“). Dieſe Geſchichten ſind vielfach für die Bühne bearbeitet worden. Der größte litterariſche Triumph Marmontels war aber ſein philoſophiſcher Roman „Beliſar, der im Unglück große Mann“ (Bélisaire, 1767).

Die Geſchichte ſelbſt iſt äußerſt dürftig. Beliſar iſt geblendet und vom Hofe verbannt worden; während er nach ſeinem Familienſchloſſe wandert, erlebt er allerlei Abenteuer. Er kehrt in einem Hauſe ein, wo er ſich mit jungen Leuten über Politik unterhält und die uneigennützige Aufopferung für den Staat als die Grundlage jeder ſoldatiſchen Tugend predigt. Dann wird ihm Gelegenheit geboten, ſich am

Kaiſer zu rächen; aber er verzichtet auf dieſe Möglichkeit. Auf ſeinem Schloſſe beſuchen ihn abends Tiberius und Juſtinian; Beliſar hält ihnen Vorträge über den Adel, die Könige und die Regierung, über Politik, Finanzen, über Tugend und Wahrheit, Glaube und Duldung. Das 15. Kapitel (von der Toleranz) iſt das Hauptſtück.

Der Roman iſt wertlos und ohne geſchichtliche Wahrheit, ein Lehrbuch von Gemeinplätzen; der Verfaſſer ſelbſt aber hielt ihn für äußerſt wichtig. Diderot war mit dem moraliſchen Teil ſehr zufrieden, und es fehlte nicht an der Zuſtimmung der „Souveräne Europas“ und „der aufgeklärteſten und weiſeſten Männer“ der Zeit. Katharina II. ließ das Buch ins Ruſſiſche überſetzen, und ſogar in dem katholiſchen Öſterreich wurde es gedruckt. Regierung und Parlament nahmen an „Beliſar“ keinen Anſtoß; aber der Erzbiſchof von Paris erließ gegen ihn einen Hirtenbrief, und die Sorbonne fand ſiebenunddreißig gottloſe, irrtümliche, Ketzerei atmende Sätze darin.

Marmontel hat ſpäter, als Mitglied des „Rates der Alten“ (April 1797), dem Grundſatz unbedingter Duldung treu, volle Kultusfreiheit des katholiſchen Glaubens beantragt. In ſeinen „Incas“ (1777) iſt der tugendhafte Peruaner Las Caſas der Held, der die Religion der Menſchlichkeit gegen den Fanatismus der ſpaniſchen Eindringlinge verteidigt. Ein liebenswürdiges Buch, das Marmontel einige Jahre vor ſeinem Tode geſchrieben hat, ſind die „Erinnerungen eines Vaters zur Belehrung ſeiner Kinder“ (Mémoires d'un Père pour servir à l'instruction de ses enfants), die anziehende Darſtellung eines glücklichen Lebensganges und der Pariſer Geſellſchaft, in der der Verfaſſer ſeit 1745 lebte. Der glückliche Optimismus und die liebenswürdige Schmiegſamkeit des Erzählers verleihen gerade der Schilderung jener Epoche eine ihrem Gegenſtand entſprechende roſige Färbung.

Läßt ſich ſchon bei Florian und Marmontel, wie in allen erzählenden Werken ſeit 1760, der Einfluß Rouſſeaus erkennen, ſo tritt deſſen Einwirkung ganz entſchieden hervor bei Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814), den man mit Recht Rouſſeaus Schüler und Nachfolger nennt. Er war, nicht ohne Anſpruch auf vornehme Abſtammung, in kleinbürgerlichen Verhältniſſen aufgewachſen. Als er ſeiner Stellung in dem neugebildeten Ingenieurkorps verluſtig gegangen war, ſuchte er ſein Glück im Auslande. Da es ihm in Rußland nicht glückte, ging er 1764 nach Warſchau, ſein Gönner, der General von Mercy, konnte ihm aber auch hier keine Verſorgung verſchaffen, die ihm genügte: menſchenfeindlich und melancholiſch kehrte er 1766 nach Frankreich zurück. Nachdem er als Capitaine-Ingenieur auf Ile de France geweſen war, gab er 1773 in einigen lebensvollen Skizzen in der „Reiſe nach Ile de France“ (Voyage à l'Isle de France) die erſten Proben ſeiner Begabung als darſtellender Schriftſteller, aber es regte ſich hier noch keine Begeiſterung für die landſchaftlichen Schönheiten der Tropenwelt. Während mancherlei fehlſchlagender Verſuche, behaglich und ſicher verſorgt zu werden, lernte Bernardin Rouſſeau kennen. Beide wurden Freunde, Bernardin meinte wie Rouſſeau, ein Recht zu haben, der Menſchheit grollen zu dürfen, und machte die Anſchauungen des Genfer Philoſophen von Gott und Welt zu ſeinen eigenen. Jetzt endlich findet er ſeinen Beruf: „er ſchöpft Waſſer aus ſeinem eigenen Brunnen“. Sechs Jahre lang macht er Aufzeichnungen in der Hoffnung, „unter viel Sand einige Goldkörner zu bringen“: er arbeitet an ſeinen „Naturſtudien“ (Études de la Nature, 1783—88, 4 Bde.). Das Werk zerfällt nach Urſprung und Abſicht in zwei Teile. Ein Gedanke verleiht dem erſten Teil inneren Zuſammenhang: die Rechtfertigung der Vorſehung gegen die Einwendungen der Gottesleugner durch den Nachweis der causes finales, die Verteidigung der Ordnung und Harmonie in der Natur gegen die Anhänger der Meinung, es herrſche nur noch Unordnung und Zerfall. Die Natur iſt überall ſchön. Er hat es erkannt: „die unbegreiflich hohen Werke ſind herrlich wie am erſten Tag“. Nicht die berühmten großartigen Landſchaften, ſondern die ſcheinbar reizloſen Gegenden, die Heide, der Meeresſtrand, eine Flußmündung, bieten dem gefühlvollen und nachdenklichen Betrachter reiche Genüſſe. Schon Rouſſeau hatte gelehrt, daß die Natur die Quelle unſerer Freuden ſei, die Quelle unſerer Leiden dagegen die Geſellſchaft. Saint-Pierre führt denſelben Gegenſatz in der Schilderung der unbeſeelten Natur durch und will daraus einen ſittlichen Gewinn und einen Maßſtab für die Beurteilung der Einrichtungen des menſchlichen Zuſammenlebens herleiten. Der Schönheit, der Zweckmäßigkeit und Harmonie der Natur ſtehen die Widerſprüche, Mißbräuche und Unordnungen gegenüber, die das ſittliche Gefühl und den Schönheitsſinn in Erziehung, Staatsordnung und geſellſchaftlicher Sitte verletzen. Bernardins künſtleriſche und moraliſche Naturbetrachtung ſtärkt ihn in ſeinem Glauben an einen göttlichen Urheber all dieſer Schönheit, der über der Welt wirkt und ſchafft und zum Beſten des Menſchen alles zweckmäßig eingerichtet hat; „denn für den Menſchen hat der Schöpfer die Erde mit Pflanzen bekleidet, und es gibt keine einzige, die nicht für ſeinen Gebrauch benutzt werden kann". Aber der Verſuch, die Sittenlehre auf die Geſetze der unbeſeelten Natur zu gründen, mußte fehlſchlagen. Liebe zur Natur und eine Beobachtung, die auch das Kleinſte und Unſcheinbarſte andächtig bewundert, führten Bernardin nicht etwa zu einer wiſſenſchaftlichen Betrachtung des Gegenſtandes: dieſe wußte er nicht zu rühmen. Er begnügte ſich damit, das, was er geſehen hatte, im einzelnen liebevoll zu beſchreiben und die Wirkungen der Natureindrücke auf ſeine Seele darzuſtellen. Seine Theorien ſind wertlos; die Unmittelbarkeit und Friſche ſeiner Schilderungen machen den Wert des Buches aus. Bernardin hat die Sprache durch eine Fülle von Ausdrücken, die der klaſſiſchen Proſa fremd geblieben waren, bereichert, und der Reiz ſeiner Sprache wie ſeiner gefühlsſatten Naturſchilderungen hat auf die Zeitgenoſſen ſo unmittelbar gewirkt, daß er mit einem Schlage berühmt und ein Liebling der Geſellſchaft wurde; beſonders als im vierten Bande der „Studien" (1788) die Erzählung „Paul et Virginie" erſchien.

Dieſer kleine Roman zeigt auf einer Inſel des Indiſchen Ozeans zwei vom Schickſal heimgeſuchte Frauen in einem abgelegenen Thale mit ihren Kindern Paul und Virginia. In Unſchuld und ohne Anſprüche wachſen die Kinder im Schoße der Natur auf. Gerade als mit den Jahren ihre gegenſeitige Zuneigung zur Liebe geworden iſt, wird Virginia von ihrer Mutter nach Frankreich zu begüterten Verwandten geſchickt, damit dieſe für die Zukunft des Mädchens ſorgen. Virginia fühlt ſich jedoch unglücklich in der vornehmen und üppigen Geſellſchaft, die ſie in ihrem Geburtsland umgibt. Sie kehrt nach der Inſel zu ihrer Mutter und zu Paul zurück, die ſie mit Entzücken und Ungeduld erwarten. Aber das Schiff, das Virginia bringt, ſcheitert auf der Reede, im Angeſichte Pauls. Virginia hätte von einem Matroſen vom Wrack des Schiffes ſchwimmend gerettet werden können; aber ſie konnte ſich nicht entſchließen, vorher ihre Kleider abzulegen: mit den Trümmern des Schiffes wird ſie leblos ans Land geſpült. Paul überlebt ſeinen Schmerz nicht lange. Ein hochbetagter Freund der Verſtorbenen und Zeuge des Unglücks erzählt dem Dichter die ganze Begebenheit.

In dieſer Südſeegeſchichte ſchildert Bernardin einen Traum menſchlichen Glückes, der mit ſeinen Helden dahinſtirbt, als die Anſprüche der Kultur und des Herkommens mit feindlicher Gewalt eingreifen. „Paul und Virginie" iſt eine Idylle ohne klaſſiſche Erinnerungen und Umhüllungen; und während ſonſt die Idylle dadurch wahrſcheinlich wurde, daß man die Handlung in zeitliche und örtliche Ferne rückte, iſt ſie hier auf einen wirklichen Schauplatz und in eine beſtimmte, der Gegenwart nahe Zeit verlegt. Die Berührung mit den Verhältniſſen der lebendigen Kulturwelt und ihren Forderungen bringt einen tragiſchen Konflikt hinein, und in dieſem Konflikt iſt zugleich die moraliſche Abſicht des Dichters ausgeſprochen. Der Menſch iſt glücklich, ſolange er in Übereinſtimmung mit der Natur und der Tugend lebt. „Wenn die Schatten der Abgeſchiedenen", ſagt der Alte am Ende ſeines rührenden Berichtes, „noch an dem, was hier auf Erden vorgeht, teilnehmen, ſo irren ſie ſicherlich gern unter dem Strohdache umher, das die arbeitſame Tugend bewohnt, um die mit ihrem Loſe unzufriedene Tugend zu tröſten, um in den jungen Herzen eine dauernde Liebesglut, den Geſchmack an den natürlichen Gütern, die Liebe zur Arbeit und die Furcht vor dem Reichtum zu nähren.“ Auch in der Vorrede ſagt der Dichter, daß er beabſichtigt habe, „mehrere bedeutende Wahrheiten der Überzeugung einzuprägen, unter anderen die, daß unſer Glück in einem der Natur und der Tugend gemäßen Leben beſtehe“. Was iſt aber Tugend? „Tugend iſt Selbſtüberwindung für das Wohl anderer, mit der Abſicht, nur Gott zu gefallen.“ So verbindet ſich die Ausführung des poetiſchen Gedankens mit der ſittlichen Tendenz und der Kritik der in der Kulturwelt heimiſchen Zuſtände. Es wird das Glück der Gleichheit geprieſen, die grauſamen Vorurteile Europas werden verurteilt, es wird das Lob der Landwirtſchaft geſungen, die natürliche Erziehung empfohlen und die Bildung mit Geringſchätzung behandelt. Saint-Pierre widerſpricht ſich aber, wenn er in der Troſtrede des Alten in die peſſimiſtiſch chriſtliche Auffaſſung gerät, daß die Erde ein Jammerthal ſei. Entſchieden herrſcht dabei der Gedanke vor, daß unſere Kultur die Erde zu dieſem Jammerthal gemacht habe, nur verquicken ſich bei Bernardin die Ideen der Aufklärung und der Empfindſamkeit mit chriſtlichen, katholiſchen Anſchauungen, die optimiſtiſche Auffaſſung des glücklichen Naturzuſtandes mit der peſſimiſtiſchen, daß der Menſch zum Leiden geboren ſei: ewig iſt nur der glückliche Zuſtand im Jenſeits; Marguerite, die Bäuerin, verſcheidet mit den Worten: „Sterben iſt das höchſte Gut, Leben nur ein Kampf oder eine Strafe.“ Die jungfräuliche Virginie, die ihre Pflichten gegen die Lebenden über den ſtrengſten Forderungen jungfräulicher Ehre vergißt, iſt mehr eine katholiſche Heldin, mehr eine Märtyrerin als ein Naturkind. Trotzdem hat die Idylle nichts Abgeſtandenes, weil die Erzählung, die Charaktere, die Schilderungen den Stempel der Wahrheit tragen, und weil in ihr eine Empfindung geweckt wird, die in der Bruſt jedes Gebildeten ſchlummert, jenes Gefühl, das den Sklaven der Kultur mit wehmütiger Sehnſucht erfüllt, wenn in ihm die Vorſtellung eines freien und einfachen Lebens unter guten Menſchen in ſchöner Naturumgebung lebendig wird. Durch die Übereinſtimmung von Erzählung und Schilderung, von Schauplatz und Handlung hat Saint-Pierre dieſe Vorſtellung verwirklicht, er hat die natürliche Landſchaft in Beziehung zu den Menſchen geſetzt, ſie menſchlich beſeelt. Selbſt Rouſſeau, der Erwecker des Naturgefühls, hat im Vergleich mit Bernardin noch blaſſe, unbeſtimmte und zu allgemein gehaltene landſchaftliche Gemälde geboten. Der glückliche Gedanke, ſeine Idylle in eine tropiſche Umgebung zu verlegen, geſtattete dem Dichter freilich, die Anwendung glühenderer Farben, ſtärkerer Effekte und zahlreicherer Einzelzüge zu wagen, als ihm bei Schilderung einer heimiſchen Landſchaft damals zugeſtanden worden wäre.

Mit ſeinen ſpäteren Erzählungen hatte Bernardin wenig Glück; beſonders die „Indiſche Hütte“ (la Chaumière indienne) war zu ſehr Tendenzſchrift und Satire auf die Kultur. Aber der litterariſche Erfolg ſeiner erſten Idylle brachte dem Dichter Ehren und Wohlſtand. Als er nach dem Tode ſeiner erſten Frau als Dreiundſechzigjähriger aus dem bewundernden Kreiſe, der ihn umgab, ein junges Mädchen heimgeführt hatte, überließ er ſich in der genußreichen Zurückgezogenheit zu Eragny an der Oiſe den Naturbetrachtungen, die in den „Harmonien“ (Harmonies de la Nature, 1814, 3 Bände) niedergelegt ſind. Sein begeiſterter und dankbarer Schüler, Aimé-Martin, ſchrieb nach ſeinem Tode ſeine Biographie (1816), gab ſeine Werke heraus (Romans, contes, opuscules, 1834) und heiratete ſeine Witwe.

Faſt gleichzeitig mit Saint-Pierre hat der Abbé Jean Jacques Barthélemy (1716 bis 1795) kurz vor Ausbruch der Revolution einen Erfolg davongetragen, der den von „Paul und Virginie“ faſt erreichte. Er begleitete 1755 den franzöſiſchen Geſandten Choiſeul de Stainville nach Rom; fleißig ſammelnd und von dem Bedürfnis durchdrungen, die antike Kultur in ihrer Geſamtheit zu erfaſſen, kam er, zugleich von Wielands Roman „Agathon“ beeinflußt, zu dem Entſchluß, Griechenland von einem Skythen, der das Land in der Zeit Philipps von Makedonien aufſucht, ſchildern zu laſſen. Nach langer, gründlicher Vorbereitung erſchien „Die Reiſe des jungen Anacharſis in Griechenland während der Mitte des vierten Jahrhunderts vor unſerer Zeitrechnung“ (Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire, 1788, 7 Bände), kurz vor dem Zuſammentritt der Generalſtände und vor der Schrift des Abbé Siéyès über den dritten Stand. Barthélemy wünſchte, daß ſein Werk „ſtill in die Welt hineinglitte“, aber der gebildete junge Skythe machte in Paris ebenſoviel von ſich reden wie die lieblichen Kinder Paul und Virginie. Dieſe Reiſe war kein Roman, ſondern eine Schilderung, in der die Gelehrſamkeit, das archäologiſche Wiſſen die ſchöpferiſche Einbildungskraft am Gängelbande führten. Alles, was man von den Sitten, Künſten, Gebräuchen und von der Geſchichte der alten Griechen wiſſen konnte, war hier in der Form eines Reiſeberichts dargeſtellt: das Verfahren, das Barthélemy anwandte, war gewiſſermaßen eine Umkehrung desjenigen Montesquieus in den „Perſiſchen Briefen“. Die Franzoſen wußten es dem Abbé Dank, daß er die liebenswürdigen Athener ihnen ſo ähnlich geſchildert hatte. Man dachte an Paris und ſeine Bewohner, wenn der Verfaſſer die Athener ein „bis zum Übermaß ſpottluſtiges Volk“ nennt, ihnen Bosheit, aber nur Bosheit aus Leichtfertigkeit, zuſchreibt oder die „Gefälligkeit ihres Benehmens“ rühmt.

Vielleicht kein Werk hat den Geſchmack für das Altertum, der zu einer Mode wurde, ſo befördert und genährt wie das Buch Barthélemys. Das Griechentum iſt hier inſofern echt, als die Darſtellung ein ungemein fleißig zuſammengeſetztes Moſaik von einzelnen Nachrichten iſt, die Barthélemy aus den von ihm ſelbſt gründlich geleſenen griechiſchen Schriftſtellern geſchöpft hat. Aber die Verſchiedenartigkeit der Einzelheiten iſt durch die einförmige Gleichmäßigkeit der Schilderung ausgeglichen. Barthélemy wollte in ſeinem Buche nicht Montesquieu nachahmen. Ihm liegen die Analogien des griechiſchen Altertums mit den Sitten und dem Leben der „guten Geſellſchaft“ ſeiner Zeit am Herzen. Er beſitzt kein beſonderes Darſtellungstalent. Er ſchreibt durchweg anſprechend, bisweilen gefühlvoll und warm, aber alles iſt mehr erſonnen als innerlich erlebt und ſelbſt geſchaut.

5. Die didaktiſche, ſatiriſche und lyriſche Dichtung.

Rouſſeau hatte das Naturevangelium nicht vergebens gepredigt; auch die Dichter gehen jetzt aufs Land hinaus, betrachten die Natur mit gefühlvoller Teilnahme und faſſen die poetiſchen Anſchauungen und moraliſchen Lehren, die ſie auf dieſe Weiſe gewinnen, in Alexandriner; es kommt eine Belehrung mit Unterhaltung vermiſchende beſchreibende Naturdichtung auf. Die „Vier Jahreszeiten“ (les Quatre Saisons, 1769) von Charles François de Saint-Lambert (1719—1803), dem einſtigen Verehrer von Voltaires Freundin (vgl. S. 534), fanden in dem Kreiſe Diderots, dem der Dichter ſeit 1757 angehörte, viel Beifall, um ſo mehr, als hier nicht bloß der verſtändige Naturgenuß, ſondern auch die Grundſätze philoſophiſcher Aufklärung in Verſen redeten. Den vollendeten klaſſiſchen Ausdruck erhielt aber dieſe Art von Poeſie erſt durch den Abbé Jacques Delille (1738—1813), den fruchtbaren Nachahmer Virgils.

Als man in Salons und Kaffeehäuſern, in Büchern und Flugſchriften die moraliſche und ökonomiſche Wichtigkeit des Landbaus ſo nachdrücklich hervorhob, war ein Gedicht über den Landbau willkommen: Delille überſetzte Virgils „Georgica“ mit ungemeiner Genauigkeit, Sorgfalt und Glätte in franzöſiſche Alexandriner, und unzählige Male in den Salons vorgetragen, fanden die „Géorgiques“ (1769) begeiſterte Aufnahme. Delille gehörte in den vornehmen Kreis der Vaudreuil, Ligne, Boufflers, Narbonne und Ségur, aber ſein Steckenpferd blieb das „Land“. So entſtanden die „Gärten, oder die Kunſt, die Landſchaften zu verſchönern“ (Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages, 1782), worin die Gärten der Reichen mit ihren Blumen, Tempeln, Ruinen und Anlagen artig beſchrieben werden. Der Einfluß der „Garten- und Landdichter Englands“, der Thomſon, Gray, Akenſide, Goldſmith und Darwin, iſt auch hier unverkennbar. Zwanzig Jahre lang hat Delille an ſeinem 1795 in Baſel vollendeten „Landmann“ (l'Homme des champs) gearbeitet. Man hat dieſe Dichtung Virgils „Landbau“ an die Seite geſtellt, aber Delilles Begeiſterung für das Landleben iſt etwas erkünſtelt, ſeine Verſe ſind kokett und niedlich, aber „er ſchaut ſich die Felder durch ſeine Lorgnette und durch die Fenſter eines Schloſſes an“ (Sainte-Beuve). Er war ein „hübſcher Kleinigkeitskrämer“, der bis an ſein Lebensende die ſchlechte Methode befolgte, jeden Tag eine beſtimmte Anzahl von Verſen zu machen, und der den Frühling und die Natur in ſeiner Studierſtube beſang. Delille blieb zeitlebens ein ruhmvoller, mit Ehrfurcht behandelter Dichter; ſeine Werke waren in Frankreich in allen Familien verbreitet, weil man darin in einer leichtverſtändlichen und anſprechenden Form alles fand, was man gern lernte oder ſich in die Erinnerung zurückrief: klaſſiſche Anſpielungen, romantiſche Epiſoden, hiſtoriſche Namen, Anekdoten, Beſchreibungen von Spielen und phyſikaliſchen Verſuchen. In ſeinem Alter wurde Delille der ſchwermütige Dichter der Vergangenheit, des Leidens und des Mitleids (le Malheur et la Pitié, 1803).

Mit der fortſchreitenden Ausbildung und Verfeinerung des geſelligen Lebens ſteigerte ſich auch die dem franzöſiſchen Geiſte eigene Fähigkeit und Neigung, an Menſchen und Dingen das Auffallende und Lächerliche ſchnell zu entdecken und treffend auszuſprechen; witzige Schlagwörter, launiger Spott und der verſteckte Hohn der Perſiflage durchdrangen die von der Geſellſchaft gänzlich abhängige Litteratur, ſo daß der ſatiriſche Geiſt, der ſich überall, in Romanen, epiſchen und didaktiſchen Gedichten, in Epiſteln und Komödien, in Abhandlungen und Laienpredigten äußern durfte, der beſonderen litterariſchen Form, die der franzöſiſche Klaſſizismus nach dem Muſter der Römer für ihn geſchaffen hatte, nicht mehr bedurfte. Voltaire, der fruchtbarſte und unermüdlichſte Spötter des Jahrhunderts, hat nur wenig eigentliche „Satiren“ geſchrieben; für ſeine perſönlichen Auseinanderſetzungen mit La Motte (Bourbier), J. B. Rouſſeau (Crépinade), Le Franc de Pompignan (le pauvre diable) und anderen Gegnern bevorzugte er den Vers der komiſchen Erzählung, den Zehnſilbler, und gefiel er ſich in einer ſcherzhaft altertümelnden (marotiſchen) und freien Ausdrucksweiſe, die von der etwas feierlichen Heiterkeit und der ſorgfältig behandelten Sprachform der Boileauſchen Satire bedeutend abwich. Aber in den Händen talentvoller junger Männer wurde dieſe zu einer Waffe des Angriffs auf die Philoſophen und die zerſetzenden Wirkungen der Aufklärung. Jean Marie Clément (1742—1812) und Joſeph Laurent Gilbert (1751—80), der außer ſeinen Satiren auch Oden gedichtet hat, ſchwimmen wider den Strom; Clément ſchreibt ſeine Satire „gegen die falſche Philoſophie“ (Contre la fausse Philosophie, 1778), Gilbert eine feurige Sittenpredigt über „das achtzehnte Jahrhundert“ (Le Dix-huitième Siècle, 1775), die er Fréron, dem alten Gegner Voltaires, widmet.

Die Philoſophen erſcheinen Gilbert als Ungeheuer, als mark- und kraftloſe Tugendprediger:

„Ha! Welche Zeit war reicher je an Laſtern,
Welch rohes Alter je an ſchönen Thaten
So arm wie dies Jahrhundert der Vernunft,
Wo eine Schar Sophiſten uns mit Eifer
Im Kanzelſtil durch Sittenſchriften langweilt,
Selbſt in „Pucelle" Moral gepredigt wird?"

Das Verderben ergreift immer größere Kreiſe; einſam weint in öden Tempeln die Religion, ein galanter Prieſter macht Gott, der ihn ernährt, den Prozeß.

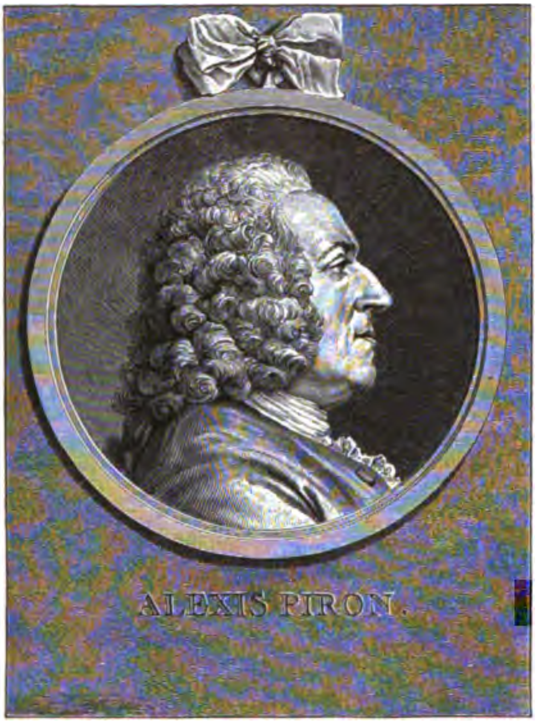
Mit dem Inhalt dieſer Satire ſteht Gilberts Ode auf das kirchliche Jubeljahr (le Jubilé, 1775) in Widerſpruch.

Da wurden nach dem Zeugnis des Dichters die Tempel für den Andrang der Gläubigen zu eng, und „die entthronte Gottloſigkeit ſucht, wo ihr Reich einſt war, und findet's nimmer". Gilbert ſetzte ſeinen Gegnern, die ihm auch die Antwort nicht ſchuldig blieben, zu: er täuſche ſich nicht über ſeine Fähigkeit, ihren Götzendienſt zu vernichten; denn er habe für ſich die Autorität der unſterblichen Toten, der allgemeinen Fackelträger der Völker; ſie ſeien ſeine erſten Lehrer, mit ihren Augen ſehe und beurteile er die Zeitgenoſſen.

Dieſe mit Kraft und Feuer herausgeſchleuderten Verſe machten Eindruck und nahmen die tonangebenden Größen gegen den Dichter ein; dafür fand Gilbert Schutz im entgegengeſetzten Lager, beim Erzbiſchof von Paris und beim Prinzen Salm-Salm. Aber er ſtarb ſchon am 12. November 1780 an den Folgen eines Sturzes mit dem Pferde; daß er im Hoſpital in Elend verkommen ſei, iſt eine Fabel.

Jene Art der Satire, die wie ein Nachhall wirklicher Tafelreden und witziger Wortkämpfe in kurzer poetiſcher Faſſung als Epigramm weiterklingt und fortlebt, iſt von J. B. Rouſſeau an bis auf P. Lebrun die beliebteſte Waffe witziger Bosheit in den perſönlichen Scharmützeln der litterariſchen und geſellſchaftlichen Nebenbuhler geblieben. Auf dieſem Gebiete galt Alexis Piron (vgl. S. 518; ſ. die Abbildung, S. 592) ſeiner Zeit als der unübertroffene Meiſter. Neben dem geſprochenen Worte verliehen auch das Vaudeville und das Lied (Chanſon) epigrammatiſchen Stachel- und Hohnreden Flügel. Durch Charles Simon Favarts (1712—1792) mit echt franzöſiſcher Heiterkeit gewürzte Schilderungen ländlicher Liebe (Annette et Lubin, 1752) trat das volkstümliche Singſpiel in ſeine Glanzzeit ein. Auch Joſeph Vadé (1719—57), der „Corneille der Hallen", der ſeine Vaudevilles und Lieder zum Teil in der urwüchſigen Sprache des gewöhnlichen Volkes ſchrieb, gehörte zu den erfolgreichſten Liederdichtern ſeiner Zeit. Doch übertraf ihn Pirons Freund Charles Collé (1709—1783), deſſen patriotiſches Gelegenheitsſtück „Der Jagdausflug Heinrichs IV." (la Partie de chasse de Henri IV, 1774) in Deutſchland in Weißes Bearbeitung („Die Jagd") ſehr beliebt wurde, als übermütiger und zuweilen zügellos heiterer Sänger der Liebe und des Weines ſowie mit ſeinen Kouplets über Tagesereigniſſe. Allmählich trat das volkstümliche Lied, Vaudeville oder Chanſon, gegen die Parodien der italieniſchen Arien zurück, und das Singſpiel erhielt eine ſelbſtändige Muſik, als Komponiſten wie Duni, Philidor und Grétry ihm ihr Talent widmeten. Es wurde zur komiſchen Oper und trug einen Welterfolg davon, als der wackere Sedaine (vgl. S. 578) mit ſeiner treuherzigen Darſtellung der einfachen Sitten der Handwerker und Bauern den muſikaliſchen Bearbeitern dankbare Vorwürfe darbot („Blaise le savetier", Blaiſe der Schuhflicker, 1759, „le Roi et le Fermier", König und Bauer, 1761, „Rose et Colas", 1764, „le Déserteur", 1769).

Zweifellos hat ſich der lyriſche Geiſt in den letzten Jahrzehnten der alten Monarchie auf dieſem Gebiete viel ungezwungener und urſprünglicher offenbart als in den liederartigen und elegiſchen Hervorbringungen der vornehmeren Geſellſchaftsdichter, die ihre leichten Verſe galant, ſpöttiſch und gefühlvoll in den Tönen weitererklingen ließen, die ſchon Voltaire angeſchlagen hatte. Der auf dem Boden der heimiſchen Geſellſchaft ſproſſende Witz, die zierliche Artigkeit und parfümierte Lüſternheit dieſer Rokokodichter ließen ſich aber auch von der Liebesdichtung der Römer und Griechen befruchten und kräftigen, und ſo gab es eine Anzahl Dichter, die man mit dem Namen des franzöſiſchen Tibull, Catull, Horaz oder Anakreon beehrte. Zu der Schar dieſer in Dichtung und Leben nur dem Genuß frönenden Poeten gehört Piron als Anakreontiker, François Joachim Bernis (1715—94), der ſpätere Kardinal und galante Dichter der „Vier Jahreszeiten“ (les Quatre Saisons), Pierre Joſeph Bernard (1708—1775), der Nacheiferer Ovids in ſeiner „Liebeskunſt“ (l'Art d'aimer), die Heroidendichter Claude Joſeph Dorat (1734—80), der Verfaſſer der „Briefe Heloïſens“ (Lettres d'Héloïse), und Charles Pierre Colardeau (1732—76), der Marquis von Boufflers (1737—1813), der Meiſter des Geſellſchaftsliedes, endlich Antoine Bertin (1752—90) und Evariſte de Parny (1752—1814), der unter Ludwig XVI. für den klaſſiſchen Dichter der Liebe und des Weines galt.


ALEXIS PIRON.

Alexis Piron. Nach einem Stich von St.-Aubin (Zeichnung von Cothin, Büſte von Caffieri), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 591.

Dagegen iſt der Odendichter Ecouchard Lebrun (Pindare, 1729—1807) ein Verächter des Zeitgeſchmacks trippelnder Zierlichkeit und ſchwächlicher Empfindſamkeit; er fühlt ſich vom Großen und Erhabenen angezogen und weiht der Freiheit und dem Vaterland, der Natur und ihren Kräften ſeine Muſe als Freund des unſterblichen Buffons, Lucrez mit Newton vereinigend und auf Pindars Schwingen emporfliegend zum Tagesgeſtirn (Exegi Monumentum). Allgemein bekannt wurde Lebrun durch jene Ode, worin er das Mitleid Voltaires für die „Enkelin“ Corneilles anrief (vgl S. 551). Obgleich er Calonne mit Sully und Ludwig XVI. mit Heinrich IV. verglichen hatte, beſeelte ihn doch nach dem Sturz des Königtums der echte republikaniſche Tyrannenhaß. Er verkündete das Lob Robespierres, feierte den Kult der Vernunft (Ode à l'Être suprême) und ſtellte einige Jahre ſpäter ſeine vaterländiſche Muſe in Napoleons Dienſt (Les Routes des l'Olympe, Ode Nationale, 1803). Als der Dichter ſeine 1760 geſchriebene „nationale Ode“ gegen England, die den baldigen Untergang des „perfiden Albion“ prophezeite, den Zeitverhältniſſen anpaßte, belohnte ihn der Erſte Konſul mit einem Jahrgehalt von 6000 Franken.

Bei ſeinem Tode beſaß Lebrun den Namen eines großen Dichters. Außer ſeinen Oden (in ſechs Büchern), Elegien (in vier Büchern), Epiſteln (in zwei Büchern) und zahlreichen Epigrammen hat er zwei unvollendete naturphiloſophiſche Gedichte: „Die Natur“ (la Nature) und „Die Nachtwachen des Parnaß“ (les Veillées du Parnasse), hinterlaſſen. Seine Werke erſchienen erſt 1811 geſammelt. Die Kritik hat Lebrun neben Malherbe und J. B. Rouſſeau als einen der „drei großen Lyriker“ Frankreichs gefeiert. Man rühmte an ihm „ein gründliches Studium der poetiſchen Sprache, eine kunſtreiche Harmonie und jene ſchöne Unordnung, die für die Gattung weſentlich iſt“. Lebrun hat aber weniger ſichere Fährte als ſeine beiden Vorgänger, er hält weniger Maß, ſein Streben nach Großartigkeit, ſeine Abſcheu vor Niedrigkeit übernimmt ſich in kräftigen und ungewöhnlichen Beiwörtern, ſchwelgt in Figuren und tönenden Umſchreibungen und nutzt die Gemeinplätze der mythologiſchen Vorratskammer in einer Weiſe aus, die ſelbſt dem Geſchmack der Klaſſiker übertrieben ſchien. Auch er kann eine alltägliche Sache nicht bei ihrem ehrlichen Namen nennen: daher die Unzahl von Umſchreibungen; wenn die Uhr zwölf ſchlägt, iſt es „die flüchtige Stunde, die zwölfmal in das Gold ſchlägt, das ſie umfängt“. Hübſch zeigt die Ode „Der Triumph unſerer Landſchaften“ (le Triomphe de nos paysages), wie weit die Pflege vornehm zierlichen Ausdrucks führte. Eine von Andrieux und Ginguené, den erſten Kritikern der Zeit (1790), ſehr bewunderte Strophe lautet in wörtlicher Überſetzung:

> „Der Hügel, der nach dem Pole zu unſere fruchtbaren Marſchen begrenzt, beſchäftigt Äols Kinder, der Ceres Gaben zu zermalmen. Vanvres, das Galatheen teuer iſt, verdichtet die ſchäumenden Wogen von Jos und Amaltheens Milch; und Sèvres formt aus reinem Thon uns den zerbrechlichen Alabaſter, in dem uns Mokka ſeine Glut kredenzt.“ Es handelt ſich in dieſen Verſen um Windmühlen, Korn, Ziegen- und Kuhmilch, Käſe, Porzellan und Kaffee.

Ein echter Dichter war Lebruns jüngerer Freund **André Chénier** (1762—94), den ein ähnliches Geſchick wie den talentvollen Gilbert traf, als er „beim Gaſtmahl des Lebens als ein unglücklicher Gaſt eines Tages erſchien und ſtarb“ (Gilbert). Chénier war der Sohn des franzöſiſchen Geſchäftsträgers in Konſtantinopel; ſeine Mutter war eine Griechin. Er wurde 1782 Offizier, gab aber den Dienſt nach kurzer Zeit auf und beſuchte die Schweiz und Italien. Während der folgenden Jahre (1785—87) lebte er bald in Paris, bald auf dem Lande dem Studium und dem Genuß des Lebens im Verkehr mit ſeinen Freunden. Von ſeiner ſchönen und geiſtvollen Mutter hatte er die Lebhaftigkeit und die Empfänglichkeit für das Schöne ererbt. In ſeinen Jugendgedichten iſt Lebruns Einfluß deutlich bemerkbar, und auch in der Neigung zur naturphiloſophiſchen Poeſie begegnete er ſich mit dem älteren Dichter. Er ſchwärmt für die Republikaner des Altertums, für Brutus, Cato, Phokion. Auch die Liebe macht ihn zum Dichter: Lykoris und Camilla (Madame de Bonneuil) in ſeinen Elegien ſind keine Geſchöpfe dichteriſcher Einbildung. Aber Chénier teilte ſeine poetiſchen Verſuche nur ſeinen Freunden mit, ſo die Epiſteln an Lebrun und de Brazais, ſeine Idylle auf die Freiheit (la Liberté, 1787) und einige Elegien. Auf Wunſch ſeines Vaters mußte er als Sekretär der franzöſiſchen Botſchaft nach London gehen. Drei Jahre lebte er hier fern von Paris wie ein Verbannter in völliger Einſamkeit, dann gab er froh die Laufbahn des Diplomaten auf und trat in Paris wieder in den Kreis gebildeter und edler Männer ein, in dem man die große politiſche Umwälzung mit den ſchönſten Hoffnungen begeiſtert begrüßte. Aber dieſem kurzen Traum folgte ein jähes Erwachen. Chénier hielt es für ſeine Bürgerpflicht, ſeine Meinung über die öffentlichen Dinge frei auszuſprechen. In der „Warnung an das franzöſiſche Volk wegen ſeiner wahren Feinde“ (Avis au peuple français sur ses vrais ennemis) und in anderen Proſaſchriften redete er als offener Gegner der Jakobiner. Das bekannte Bild Davids auf den Eidſchwur im Ballhaus, deſſen Skizze im Salon 1791 ausgeſtellt wurde, rief eine von frohen Hoffnungen begeiſterte Ode hervor, die erſte von Chénier veröffentlichte Dichtung (le Jeu de paume à David peintre). Einen anderen Ton ſchlägt die bitter ſatiriſche Hymne auf die meuteriſchen Soldaten von Château vieux an, die man öffentlich belohnt und belobt hatte. Bei der Verteidigung des Königs unterſtützte Chénier Malesherbes; er hat den Entwurf eines Briefes verfaßt, worin Ludwig XVI.

ſeine Berufung ans Volk richtete. Aber nach des Königs Hinrichtung (21. Januar 1793) zog ſich der Dichter auf Bitten ſeines Bruders Joſeph, eines eifrigen Jakobiners, nach Verſailles zurück. Hier lebte er ſtill und vergeſſen und lernte im nahen Lucienne Laure Lecoulteux kennen, für die er bald „eine reine, innige Neigung“ empfand. Die Elegien an Fanny, die Ode auf Verſailles, nach Sainte-Beuves Urteil Andrés vollendetſte Dichtung, entſtanden in dieſer Zeit. Auch Charlotte Corday, der heldenhaften Mörderin Marats, widmete er eine ſchöne Ode. Am 7. März 1794 verweilte der Dichter in Paſſy im Hauſe Paſtorets, als dort gerade der Sicherheitsausſchuß eine Hausſuchung vornehmen ließ. Bei dieſer Gelegenheit wurde André verhaftet und in das Gefängnis Saint-Lazare gebracht. Hier lebte er heiter in guter Geſellſchaft. Eine ſeiner ſchönſten Dichtungen, „Die junge Gefangene“ (la jeune Captive) auf Aimée de Coigny, die Herzogin von Fleury, dichtete er während ſeiner Haft. Erſt am 16. Mai wurde vom Pariſer Sicherheitsausſchuß die Entſcheidung von Paſſy beſtätigt, André blieb wegen „unbürgerlichen Verhaltens“ im Gefängnis. Der Vater Chénier verfaßte eine Rechtfertigungsſchrift für ſeinen Sohn und ſuchte Barères Fürſprache zu gewinnen. Das war des Dichters Unglück: ſonſt wäre er vielleicht vergeſſen worden und hätte den Sturz Robespierres überlebt, nun aber wurde er als „Mitſchuldiger“ an der „Verſchwörung der Gefängniſſe“ (conspiration des prisons) verurteilt und, in der „Lieferung“ (Fournée) des 7. Thermidor einbegriffen, an der Barriere von Vincennes nebſt vierundzwanzig „Komplicen“ am Abend desſelben Tages enthauptet. Zwei Tage ſpäter fiel Robespierre. Die Aufzeichnungen Andrés kamen aus den Händen ſeines Vaters zunächſt an den älteren Bruder Marie Joſeph (1797), der Einzelnes veröffentlichte, dann nach deſſen Tode an La Touche, der 1819 die „Œuvres complètes“ André Chéniers herausgab. Eine genauere Kenntnis der Dichtungen Chéniers hat eigentlich erſt Becq de Fouquières durch ſeine kritiſche Ausgabe von 1862 angebahnt. Die vollſtändige, von Gabriel Chénier im Namen der Familie veranſtaltete Ausgabe (1874, 3 Bände) entſprach wenig den Hoffnungen, die man auf ſie geſetzt hatte.

André Chénier lebte und dichtete in einer Zeit, in der der Geſchmack für das klaſſiſche Altertum, beſonders das griechiſche, in Geſellſchaft, Kunſt und Dichtung ungemein lebhaft war. Dieſe Begeiſterung für das Altertum ſollte vielleicht dem ſinkenden Klaſſizismus des 18. Jahrhunderts kurz vor dem Zuſammenbruch der alten Monarchie aufhelfen, ihm neuen Glanz und neue, wieder aus den Urquellen der antiken Kunſt geſchöpfte Kraft verleihen. Bei Chénier kam noch die Überlieferung des Elternhauſes dazu. Die griechiſchen Lyriker, Homer und Theokrit, aber auch Virgil, Lucrez und die elegiſchen Dichter Roms ſind wahrhaft lebendig in Chénier und ſeine geiſtigen Führer. Seine poetiſche Hinterlaſſenſchaft beſteht zum großen Teil aus Entwürfen und Bruchſtücken; unter den vollendeten Poeſien ſind Idyllen, Elegien und ſeine Zeitgedichte, vornehmlich die Oden und Satiren (Jambes), zu nennen. Seine Ode auf den Schwur im Ballhaus hat etwas von der Geſpreiztheit, die man für pindariſch hielt, und die auch in der Marſeillaiſe (1793) von Rouget de l’Isle (1760—1836), im „Vengeur“ von Lebrun und im „Chant du Départ“ von Marie Joſeph Chénier (vgl. S. 598), dem Geſchmack der Zeit entſprechend, hervortrat. Von großartiger Kraft und Wahrheit ſind dagegen die Archilochiſchen „Jamben“, die bei Chénier nicht perſönlicher Kränkung und Rache dienen, ſondern zornmutige, von patriotiſchen Gefühlen durchglühte Satire enthalten und in ihrer Form, im Wechſel längerer (zwölfſilbiger) und kürzerer (achtſilbiger) Verſe, der bewegten Stimmung einen wundervollen Ausdruck verleihen.

In ſeinen Idyllen wünſchte Chénier „antike Sitten“ zu ſchildern, die der Natur am nächſten kämen. Einzelne dieſer Hirtengedichte ſind frei nach Virgil und Theokrit (Oaristys) gedichtet, andere, wie der „Blinde" (l'Aveugle), ſind ſelbſtändiger; einige Verſe der erſten Ekloge Virgils enthalten den Keim zu der Idylle „Die Freiheit" (la Liberté), die in dem Geſpräche zwiſchen einem freien und einem unfreien Hirten den Gedanken behandelt, daß Freiheit den Menſchen erhöht, Unfreiheit ihn erniedrigt. In dem längeren Gedichte „Der Bettler" (le Mendiant), das an das ſechſte Buch der „Odyſſee" erinnert, wird in ländlicher Umrahmung das Lob der antiken Gaſtfreundſchaft und edler Wohlthätigkeit verkündet. Die philoſophiſche Begeiſterung für Freiheit, Wohlwollen und Menſchlichkeit gibt dieſen Idyllen, die vielfach mit antiken Zügen — unmittelbaren Entlehnungen aus alten Dichtern — ausgeſtattet ſind, einen modernen Charakter. Chéniers Hirtendichtungen ſind keine volkstümlichen Gemälde heimiſchen Landlebens, vielmehr verlegt der Dichter die Handlung nach dem alten Griechenland und Italien und bleibt für alles Zuſtändliche im Kreis antiker Lebensanſchauungen: wenn auch die Schönheit der Form ſowie das reife Verſtändnis, mit dem eine antike Dichtungsart neu belebt und ohne Verfälſchung mit Rouſſeaus Ideen von der Unſchuld und Einfalt des Landlebens verſchmolzen iſt, reizvoll wirken, ſo läßt die natürliche poetiſche Anſchauung den Dichter doch abhängig erſcheinen von einer künſtleriſchen Auffaſſung, die von litterariſchen Überlieferungen beſtimmt wird.

Die eigentliche Liebesdichtung Chéniers iſt in den Elegien an Lycoris, Camilla und Fanny enthalten. Es iſt zum großen Teil Hetärendichtung, eine Miſchung von Sinnenluſt, zarter Empfindung, Lebensfreude und Wehmut wie bei Bernis, Dorat, Colardeau und anderen Vorgängern Chéniers. Dieſer iſt einfacher, natürlicher, aber kaum tiefer und gemütvoller als jene; von edlerem Tone und höherem Schwung ſind indeſſen wenigſtens einzelne der Elegien an Fanny (ſeit 1789). Und wahre Perlen vornehmen und einfachen künſtleriſchen Gedankenausdrucks enthalten die zahlreichen Fragmente des Dichters. Bei der lehrhaften Richtung der Zeit hatte die Neigung zur Lehrdichtung auch Chénier erfaßt, und er folgte dem Beiſpiele Voltaires, Delilles, Rouchers und Lebruns. Er hatte den Plan zu einem großen natur- und geſchichtsphiloſophiſchen Gedicht „Hermes" entworfen, deſſen Titel der Dichtung des Alexandriners Eratoſthenes entlehnt war. Bruchſtücke und Proſaaufzeichnungen davon ſind vorhanden (ſeit 1782). Der Plan geht von dem „Syſtem der Natur" aus zur Betrachtung des Menſchen über, zur Entſtehung der Geſellſchaft, zur Erörterung der Staatseinrichtungen ſowie der Entwickelung der Kultur durch die Erfindungen, durch die Fortſchritte der Naturwiſſenſchaften und Künſte. Jeder einzelne Geſang ſollte mit einem Prolog beginnen. War das Gedicht wirklich beſtimmt, das Epos der modernen Wiſſenſchaft zu werden? Chénier iſt ein Schüler Buffons, Montesquieus und Rouſſeaus. Er iſt in ſeinem „Hermes" ſo voll vom Geiſte der Aufklärung wie nur einer der Encyklopädiſten. Er hätte wie Lebrun der Lucrez einer materialiſtiſchen oder pantheiſtiſchen Weltanſchauung werden können; ſein „Hermes" wäre in ſeiner kraft- und gedankenvollen Darſtellung das wahre Lehrgedicht der Aufklärung geworden.

In einem der vorhandenen Bruchſtücke des Gedichtes, in der „Invention", ſchildert er ſeinen eigenen Bildungsgang, die Nachahmung der Alten, die Bemühungen, die franzöſiſche Sprache geſchmeidig für die poetiſchen Vorwürfe der Griechen zu machen, den Gewinn einer ſelbſtändigen poetiſchen Sprache, um moderne und heimiſche Vorwürfe zu behandeln.

Chénier verkennt die Aufgaben des modernen Dichters nicht, iſt aber deshalb noch kein Neuerer in der Poetik, weil ihn der Geiſt der modernen Wiſſenſchaft und der Drang ſeiner Zeit nach geſellſchaftlicher, politiſcher und geiſtiger Freiheit erfüllt. Er verehrt Malherbe, nennt J. B. Rouſſeau ſogar den „Großen", hält feſt an der überlieferten Einteilung der poetiſchen Gattungen. Sein poetiſcher Wortſchatz iſt der klaſſiſche, und er zeigt nur in der Behandlung des Verſes und des Rhythmus Anwandlungen, ſich gegen die litterariſche Überlieferung des heimiſchen Klaſſizismus aufzulehnen. Den Gebrauch neuer Wörter tadelt er, die Umſchreibung als poetiſches Kunſtmittel iſt ihm dagegen nicht fremd. Was ihn über die Zeitgenoſſen erhob, iſt ſein edler Sinn, ſeine hohe poetiſche Begabung, ſeine Fähigkeit, unbefangen und unmittelbar ſich den Wirkungen der Dichtung des Altertums hinzugeben.

Sein originellſtes Versmaß ſind ſeine „Jamben“. Er entlehnte ſie Horaz. Wenn man deſſen metriſche Verſe ſilbenzählend lieſt wie die franzöſiſchen, ſo gelangt man zu des franzöſiſchen Dichters Vers von zwölf und von acht Silben. Dieſer lebhafte, hurtige Vers eignete ſich vorzüglich für den Ausdruck erregter Gedanken. Barbier und Victor Hugo ſind in ſeiner Anwendung dem Beiſpiel Chéniers gefolgt. Dem inneren Rhythmus der Verſe ſuchte Chénier durch ſeine Behandlung des Verseinſchnittes und des Versſchluſſes mehr Beweglichkeit und Freiheit zu geben. Indem er ſich von der ſtrengen Beobachtung der Cäſur und des Verbots des Enjambements losmachte und die engen Schranken der proſaiſchen Wortfolge durchbrach, gab er den ſpäteren Dichtern das Beiſpiel eines weniger eintönigen, voller dahinſtrömenden, von dem Zwange der Regelmäßigkeit befreiten Verſes. Wenn die Romantiker Chénier wegen dieſer verstechniſchen Neuerungen als ihren Vorläufer anſahen, ſo hatten ſie recht, aber Chénier blieb doch ein klaſſiſcher Dichter, der „größte Klaſſiker in Verſen ſeit Racine und Boileau“. Er hat keinen Einfluß auf Lamartine, Hugo und Muſſet ausgeübt. „André Chénier iſt der letzte Ausdruck einer dahinſterbenden Kunſt“, ſagt Sainte-Beuve, „er iſt das Ende einer Welt. Darin beſteht ſein Vorzug, ſeine Vollkommenheit. Er vollendet eine Kunſt und beginnt eine andere. Er ſchließt einen Kreis. Er hat nichts geſäet, er hat alles geerntet. Neuerer! Niemand war es weniger. Er iſt allem fremd, was die Zukunft vorbereitet … er hat weder den Spiritualismus noch den Weltſchmerz Renés geahnt, weder den Lebensunmut Obermanns noch die romanhafte Glut Corinnas.“

XVII. Die Revolution, das Kaiſerreich und die Wiederherſtellung des legitimen Königtums von 1790 bis 1820.

1. Der Ausgang des Klaſſizismus.

Bei dem Zuſammenbruch der vielhundertjährigen franzöſiſchen Monarchie entſtand die neue Kunſt der politiſchen Rede, deren glänzendſter Meiſter Gabriel Honoré Riquetti, Graf von Mirabeau (1741—91) war, politiſche Flugſchriften, wie die über den dritten Stand (Qu'est-ce que le Tiers-état, 1789) vom Abbé Emmanuel Joſeph Sieyès (1748—1836) griffen entſcheidend in den Gang der Ereigniſſe ein, während Volney (Conſtantin François Chaſſeboeuf, 1757—1820) in ſeinen „Ruinen“ (les Ruines, 1791) mit ſtarkem Erfolg die Ideen der Revolution in einer viſionären Geſchichtsbetrachtung verherrlichte; aber der große politiſche Umſchwung wirkte nicht unmittelbar mit umgeſtaltender Kraft auf den Geiſt und die Formen der Dichtung. Alle Ideen und Wünſche, deren Verwirklichung im Leben des Staates und der Geſellſchaft die Revolution freie Bahn ſchaffte, waren ja in der Litteratur längſt heimiſch und ſeit einem Menſchenalter ſchon hundertmal mit Gefühl und Begeiſterung, mit Schärfe und Witz ausgeſprochen worden. So blieb auch in den Werken höheren Stiles, die von der Bühne zur Öffentlichkeit redeten, vorläufig das Meiſte beim Alten, wenn natürlich auch die erregten Stimmungen des Tages und die Theaterfreiheit, die der Bühne von der Republik beſchert worden war, eine Hochflut revolutionärer Stücke heraufbeſchworen, in denen wilder politiſcher Fanatismus ſeine Saturnalien feierte. Da gab es Dramen wie die „Kloſteropfer“ (Victimes cloîtrées) von Monvel, „Das Jüngſte Gericht der Könige“ (le Jugement dernier des rois) von Sylveſtre Maréchal, und beſonders während der Schreckenszeit herrſchte ein albernes und wüſtes Weſen auf den Bühnen, neben dem der „Geſetzesfreund“ (l'Ami des lois, 2. Januar 1793) von Jean Louis Laya (1761—1833) eine männliche That war. Das Stück, in dem drei falſche Patrioten als ſelbſtſüchtige Schmeichler der Menge entlarvt werden, ſollte während der Verhandlungen über das Schickſal des Königs geſpielt werden. Die Jakobiner ſetzten bei der Kommune das Verbot der Aufführung durch; der Konvent hob das Verbot auf; die Kommune ließ zwei Geſchütze auf das Theater richten; die Schauſpieler gaben nach und ſpielten den „Geſetzesfreund“ erſt nach des Königs Verurteilung.

Als der Sturm der Revolution vorübergebrauſt war, verliefen ſich auch dieſe trüben Gewäſſer, und es zeigte ſich, daß ſich in den höheren dramatiſchen Regionen ſeit 1780 nicht viel geändert hatte. Die drei Einheiten, der ärgſte Zwang, blieben erhalten; nach wie vor ſchritten die Helden und Fürſten Griechenlands und Roms in der Tragödie feierlich über die Bühne, und wenn einmal modernere Geſtalten auftauchten, ſo mußten ſie ſich in Gang und Gebaren nach dieſen Vorbildern richten. Vielleicht rettete gerade der antike Gehalt die Form der klaſſiſchen Tragödie. Denn die neue franzöſiſche Republik berief ſich auf Rom und Athen; nannten ſich doch jetzt wieder die Männer Caſſius, Brutus, Ariſtides und Gracchus, die Frauen Porcia und Aſpaſia. Der antike Geſchmack, der ſchon in Kunſt und Mode herrſchte, ſteigerte ſich während der Revolution noch und beeinflußte ſogar das Staatsweſen. Daher war kein Grund vorhanden, auf der Bühne mit der klaſſiſchen Überlieferung der alten Monarchie zu brechen, wenn man auch eine Zeitlang die Erwähnung von Königen und Edelleuten verpönte und ſtatt „Seigneur" und „Madame" „Citoyen" und „Citoyenne" ſagte. Republikaniſcher Geiſt im Trauerſpiel war nichts Neues, er hatte ſchon zahlloſe Tragödien ſeit Voltaires „Brutus" und Saurins „Spartacus" durchweht. Und außerdem waren die antiken Stücke heidniſch, die eigene Vergangenheit dagegen war chriſtlich, feudal und monarchiſch. Stoffe aus der heimiſchen Vergangenheit waren gut dazu, die Tyrannei und Hinterliſt der Könige, den frechen Übermut des Adels, die Herrſchſucht und Habſucht der Prieſter an den Pranger zu ſtellen.

Mit der Brandmarkung Karls IX. in der gleichnamigen Tragödie (1789) **Joſeph Chéniers** (1764—1811) beginnt die Reihe der Revolutionsſtücke. Das Werk ging am 4. November 1789 über die Bretter. Jede Zeitanſpielung wurde mit Begeiſterung aufgenommen, und das Stück wurde die „Schule der Könige" genannt. Danton meinte, wenn Beaumarchais' „Figaro" den Adel vernichtet hätte, ſo würde „Karl IX." das Königtum töten. Chénier widmete ſeine Tragödie als das Werk eines freien Mannes einem freigewordenen Volke; aber er täuſchte ſich, wenn er behauptete, daß auf die antike Tragödie nun die nationale folgen müſſe. Der wirkliche geſchichtliche Inhalt ſeiner franzöſiſchen Stücke beſtand in einigen Namen und Thatſachen, ſonſt boten ſie nichts, was nicht ſchon Voltaire und andere verſucht hatten, nur daß die erregten Leidenſchaften des Tages jetzt die Tendenz ſchärfer hervortreten ließen. Chénier hat noch neun Tragödien geſchrieben, von denen einige ſelbſtändiger ſind als „Karl IX.", deſſen Handlung an Racines „Britannicus" erinnert. In „Henri VIII“ (Anna Boleyn, 1791) brachte er wieder die abſchreckende Geſtalt eines königlichen Tyrannen auf die Bühne, er dramatiſierte die Geſchichte des Calas (1791; vgl. S. 551), forderte aber im „Gracchus“ (1792) „Geſetze, nicht Blut": Das Stück wurde infolgedeſſen während der Schreckenszeit verboten. Im „Fénelon“ (1793) erſcheint der Erzbiſchof von Cambrai als gefühlvoller Philoſoph, der eine Nonne aus dem Kerker rettet und den Ausſpruch thut, daß „der Irrtum in den Augen des Ewigen niemals ein Verbrechen" ſei. Durch „Timoléon“ (1793) glaubte Robespierre ſich angegriffen und ordnete die Beſchlagnahme und Vernichtung der Handſchrift an; aber eine Abſchrift wurde gerettet und das Stück nach Robespierres Beſeitigung geſpielt. Timoléon ermordet ſeinen Bruder, der ſich zum Alleinherrſcher von Korinth gemacht hat, und ruft aus: „Den Mord verbietet das Geſetz, ich hab' gemordet, denn das Geſetz beſchützt die Kön'ge nicht." Man warf Chénier vor, er habe als Mitglied des Konvents ſeinen Bruder getötet (vgl. S. 594) und ſich durch das Stück rechtfertigen wollen. Chénier verteidigte ſich in der kraftvollen Epiſtel „Über die Verleumdung" (la Calomnie, 1798) gegen dieſe ungeheuerliche Beſchuldigung. Später brachte er im „Cyrus“ (1804) dem erſten Konſul ſeine Huldigung dar, freilich ohne deſſen Gunſt zu gewinnen.

In ſeinem „Gemälde der franzöſiſchen Litteratur von 1789—1808" (Tableau de la littérature française, 1809) rühmt Chénier von den Tragödien dieſer Zeit, daß ſich der philoſophiſche Charakter, den der große Voltaire der Tragödie aufgeprägt habe, in der Wahl der Vorwürfe wie in der Art der Behandlung erhalten habe. Es iſt aber klar, daß durch den „philoſophiſchen"

Einfluß die klaſſiſche Tragödie immer mehr zu einem handlungsarmen und intereſſeleeren Wortſtreit über irgend eine vorzunehmende oder zu unterlaſſende Maßregel wurde. Selbſt Nepomucène Lemercier (1771—1840), ein entſchieden ſelbſtändiger Geiſt, hat in ſeinen Tragödien, unter denen „Agamemnon“ (1797) als Meiſterwerk gerühmt wurde, keine Neuerung verſucht; auch nicht, als er mit „Clovis“ (1801), „Louis IX“ (1806) und dem „Wahnſinn Karls VI.“ (la Démence de Charles VI, 1806) das Gebiet der vaterländiſchen Geſchichte betrat. Der bemerkenswerteſte Erfolg unter dem Kaiſerreiche waren die „Templer“ (Les Templiers, 1805), eine nationale Tragödie von François Raynouard (1761—1836), aber den eigentlichen Inhalt auch dieſes Werkes bildete die Verhandlung für und wider die Unſchuld der angeklagten Tempelritter. Alle Anzeichen deuteten auf den Verfall der klaſſiſchen Tragödie.

Daneben wendete ſich die Vorliebe der größeren Zahl der Theaterbeſucher den „Dramen“ zu, die der Schauluſt und dem Gefühl mehr darboten als die ſteifen regelmäßigen Tragödien. Volkstümlich wurden die Werke von Guilbert de Pixérécourt (geboren 1773), der von 1798 bis 1835 über hundert litterariſch wertloſe Theaterſtücke ſchrieb, die ſchon im Keime enthielten, was ſich in der dramatiſchen Dichtung der Romantiker weiter entfalten ſollte. Hier gab es ſtarke Gegenſätze, Miſchung von Ernſt und Scherz, bewegte Handlung auf der Bühne, maleriſche Effekte und ſchon etwas wie „lokale Färbung“ (couleur locale).

Eine neue Erfindung dieſer Zeit war das hiſtoriſche Luſtſpiel. Man hatte Lemercier geſagt, daß es für die Bühne nichts Neues mehr gäbe, und er unternahm es, dieſe Behauptung zu entkräften. So entſtand der „Pinto“ (1799), worin ſchon die Geſchichtsphiloſophie der „kleinen Urſachen und großen Wirkungen“ herrſchte.

Die Hauptrolle in ſolchen Stücken ſpielt ein anſchlägiger Kopf, eine Art Figaro, der ſich nie verblüffen läßt und über alle Schwierigkeiten und Hinderniſſe glücklich dem zu erreichenden Ziel entgegenſtolpert. Im „Pinto“ wird mit Hilfe von Verkleidungen, einer Perſonenunterſchiebung und einiger Verſchworenen die Herrſchaft Philipps IV. in Portugal geſtürzt und ein liebendes Paar glücklich gemacht.

Die klaſſiſche Komödie hat ſich unter dem Kaiſerreich auf achtungswerter Höhe behauptet. Collin d'Harleville (1755—1806) kam im „Unbeſtändigen“ (l'Inconstant, 1786), im „Optimiſten“ (l'Optimiste, 1788), in den „Luftſchlöſſern“ (Châteaux d'Espagne, 1789) und im „Alten Junggeſellen“ (le Vieux Célibataire, 1792) auf die alte Charakterkomödie zurück, und Aufſehen erregte der Verſuch von Philippe François Fabre d'Eglantine (1755—94), Molières „Menſchenfeind“ im „Philinte de Molière“ fortzuſetzen. Die Grundlage dazu bilden Rouſſeaus Worte (Brief an d'Alembert, 1758) über Molières „Menſchenfeind“:

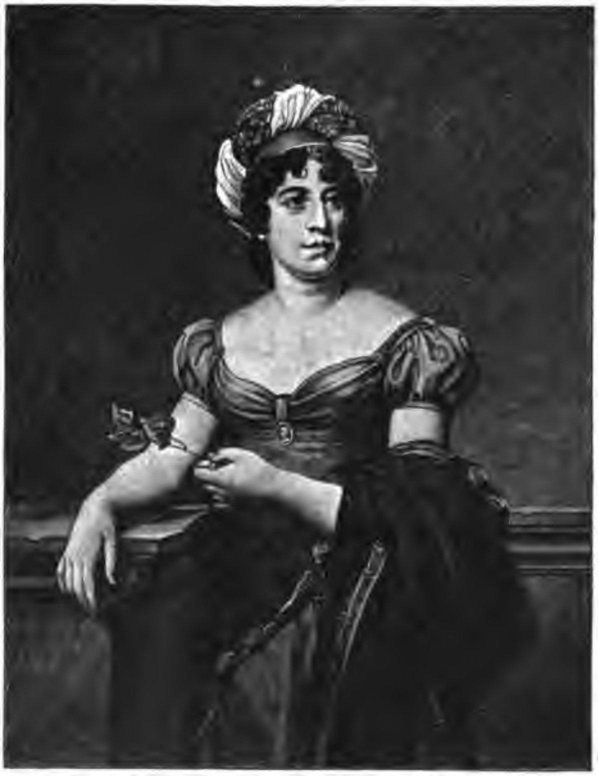
„Philint iſt der weiſe Mann in dem Stücke, einer von den ehrenhaften Leuten der großen Welt, deren Grundſätze viel Ähnlichkeit haben mit denen der Spitzbuben, einer von jenen Leuten, die ſo ſanft, ſo gemäßigt ſind, daß ſie immer finden, es gehe alles gut, weil ſie ein Intereſſe daran haben, daß niemals etwas beſſer gehe.“ Fabres Philint iſt in dieſer Weiſe aufgefaßt: er billigt aus Selbſtſucht und Bequemlichkeit einen ſpitzbübiſchen Anſchlag, deſſen Opfer er ſchließlich ſelber wird. Jetzt verwandelt ſich ſeine Gleichgültigkeit in Wut.

Die übrigen komiſchen Dichter der Zeit ſind gleichfalls beſcheidene Nachahmer Molières und Regnards. Jean Stanislas Andrieux (1759—1833) brachte „Molière mit ſeinen Freunden“ (Molière et ses amis, 1804) auf die Bühne und ſchrieb das ziemlich blaſſe Charakterſtück „Der alte Geck“ (le vieux Fat, 1810). Louis Benoît Picard (1769—1828) nahm ſich die Luſtigkeit der Regnardſchen Stücke zum Muſter und moraliſierte auch, z. B. in „Mittelmäßig und kriechend“ (Médiocre et rampant, 1797), einer Komödie, deren Titel aus Beaumarchais' „Figaro“ ſtammt. Alexandre Duval (1767—1842), nacheinander Seemann, Ingenieur, Architekt, Maler, Schauſpieler, Soldat und Vorſtand der Arſenalbibliothek, hat gegen fünfzig Theaterſtücke jeglicher Gattung verfaßt. Sein „Eduard in Schottland, oder die Nacht eines Proſkribierten" (Édouard en Écosse ou la Nuit d'un proscribé, 1802) brachte ihn mit Napoleons Polizei in Widerſpruch, da man in der Dichtung Parteinahme für das Schickſal der Bourbonen witterte. Duval hat ſpäter großen Eifer für die Aufrechterhaltung der klaſſiſchen Prinzipien entfaltet. Auch **Guillaume Etienne** (1778—1845), ſeit 1810 Mitglied der Akademie, gehörte zu den hervorragenden litterariſchen Perſonen des Kaiſerreichs. Seine „Zwei Schwiegerſöhne" (Les deux Gendres, 1810) gelten als die beſte Sitten- und Charakterkomödie höheren Stiles aus dieſer Zeit. Lebrun-Toſſa brachte allerdings die lateiniſche Schulkomödie eines Jeſuiten aus dem 17. Jahrhundert zum Vorſchein („Conaxa, oder die betrogenen Schwiegerſöhne"), worin derſelbe Vorwurf behandelt worden war. Man ſuchte den Dichter öffentlich des Plagiats zu überführen, und in der That hatte Etienne „Conaxa" gekannt, aber dieſe Kenntnis geleugnet. Er wurde 1815 aus der Akademie ausgeſtoßen, warf ſich jetzt zum eifrigen Vorkämpfer für die Freiheit der Preſſe auf und erwarb ſich als entſchiedener Gegner der Romantiker ſolche Verdienſte, daß er 1829 wieder ſeinen triumphierenden Einzug in die Akademie halten durfte. Die zähe Ergiebigkeit des Bodens klaſſiſcher Überlieferung ſchien ſich in lehrhaften und epiſchen Hervorbringungen nicht erſchöpfen zu können. Die Lehren und Regeln der Heilkunſt, der Schiffskunde, des Landbaues, der Botanik, der Aſtronomie, der Würfel- und Kartenſpiele wurden in ſaubere Verſe mit zierlichen Umſchreibungen nach dem Vorgange Delilles gebracht, als Triumph virtuoſer Kunſtfertigkeit, während in der an Lorbeeren reichen Zeit Napoleons die Dichter auch mit Virgil und Voltaire wetteiferten und Achilles auf Skyros (von Luce de Lancival), Philippe Auguſte (von Parſeval-Grandmaiſon), das „Gerettete Griechenland" (La Grèce sauvée, von Fontanes) und die mittelalterlichen „Helden der Tafelrunde" (Les Chevaliers de la Table Ronde, 1812), Amadis de Gaule und Roland (1814) in epiſchen Poeſien beſungen wurden. Das Beſte waren aber die erzählenden, ſatiriſchen und elegiſchen Poeſien dieſer Zeit, vor allem die feinen Erzählungen von **Andrieux**, darunter „Der Müller von Sansſouci" (le Meunier de Sanssouci), und die Fabeln von **Antoine Vincent Arnault** (1766—1834) und einige gefühlvolle Gedichte von **Charles Julien Chênedollé** (1769—1833) und **Charles Hubert Millevoye** (1782—1816), dem Verfaſſer der „Chûte des feuilles" (Fallende Blätter) und Enthüller der „Wehmütigen Gefühle des Bruſtkranken" (Mélancolie du poitrinaire). Die Poeſie des Napoleoniſchen Zeitalters war Treibhauskultur. Der Kaiſer ſelbſt war aus politiſchen Erwägungen freieren geiſtigen Regungen abgeneigt, nur die naturhiſtoriſchen und mathematiſchen Wiſſenſchaften fanden bei ihm Förderung; die Verdienſte, die ſich Napoleon um die neue Organiſation des geſamten Unterrichtsweſens erworben hat, ſind nicht zu verkennen; aber das Wort, das er ſelbſt mit ſo großem Erfolge zu gebrauchen wußte, ſchien ihm eine gefährliche Waffe, deren Handhabung er durch eine ſtrenge Zenſur regeln zu müſſen für notwendig hielt; ſonſt begünſtigte er alle Schriftſteller, die als gemäßigte Voltairianer und Anhänger verſtändiger Aufklärung und Ordnung in den ausgefahrenen Geleiſen des Klaſſizismus die Poeſie vor ſich hertrieben.

2. Die Vorläufer der Romantik.

Der neue Geiſt, der belebend in die franzöſiſche Dichtung bringen ſollte, regte ſich nicht zuerſt auf der Bühne und überhaupt nicht in Werken, die in Verſen gedichtet waren: die Schriftſteller, die früh als Gegner des großen Kaiſers den alten litterariſchen Ruhm Frankreichs würdig aufrecht erhielten, während die Delille, Fontane, Andrieux, Etienne und andere Würdenträger des Klaſſizismus am Hofe, in der Geſellſchaft und in der Akademie unter Napoleon als die offiziellen Größen der Dichtung gefeiert wurden, Frau von Staël und Chateaubriand, legten ihre großen Gedanken und poetiſchen Anſchauungen in Romanen ſowie in politiſchen und litterargeſchichtlichen Abhandlungen in einer Proſa von gewaltiger Wirkung nieder.

Germaine Necker (1766—1817; ſ. die untenſtehende Abbildung), die Tochter des bekannten Staatsmannes und Bankiers (vgl. S. 564), war ſchon als Kind im Salon ihrer Mutter in die große Pariſer Welt eingeführt worden. Am 14. Januar 1786 ſchloß ſie mit dem Baron von Staël-Holſtein, dem ſchwediſchen Geſandten am Hofe von Verſailles, eine Konvenienzehe, die für ſie eine Quelle des Unglücks wurde. „Das Schickſal eines Weibes iſt abgeſchloſſen", ſagt ſie ſpäter in „Delphine", „wenn ſie nicht den geheiratet hat, den ſie liebt; die Geſellſchaft hat im Schickſal der Frauen nur eine Hoffnung gelaſſen; iſt das Los gezogen, und hat man verloren, ſo iſt alles geſagt." Die Stellung ihres Gatten verſchaffte Frau von Staël Zutritt in Verſailles, ſie wechſelte mit Guſtav III., dem geiſtvollen König von Schweden, Briefe und lebte im Schoße jener reizvollen Geſellſchaft der Pariſer Salons vor Ausbruch der Revolution in jenen Jahren, von denen Talleyrand ſagte, „daß, wer ſie nicht erlebt hat, nicht weiß, was das Leben für ein Genuß iſt". Alles war damals voll Hoffnungen, Illuſionen, Begeiſterung, und Frau von Staël, die begeiſterte Anhängerin Rouſſeaus, wurde die Egeria der Staatsverbeſſerer. Zu ihrem engeren Kreiſe gehörten Talleyrand, Narbonne, Mathieu de Montmorency, Lafayette, Sieyès und Lally-Tollendal. Man hoffte, die engliſche Konſtitution nach Frankreich zu verpflanzen, und meinte alles durch politiſche Reformen ordnen zu können.


Frau von Staël. Nach einem Stich von Laugier (Gemälde von Gérard), wiedergegeben in A. Sorel, „Madame de Staël", Paris, Hachette, 1891.

Die Zeit, wo Frau von Staël Einfluß hatte, ging indeſſen raſch vorüber; bald gehörte ſie zu der Partei der Opfer und verließ Paris im September 1792. In Coppet am Genfer See entſtanden 1793 die „Betrachtungen über den Prozeß der Königin" (Considérations sur le procès de la Reine). Im Mai 1795 durfte ſie ihren Salon in Paris aufs neue öffnen. Unter dem Direktorium gab ſie ihr erſtes größeres Werk heraus, den Aufſatz über die „Leidenſchaften" (L'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations, 1797), eine zuſammenhangloſe, aber glänzend geſchriebene Rhapſodie. Als im Jahre 1797 Talleyrand Miniſter des Auswärtigen geworden war, hoffte Frau von Staël wieder, in Paris eine Rolle zu ſpielen und für ihren in der Schweiz gewonnenen Herzensfreund Benjamin Conſtant zu wirken, der ſich zu einer glänzenden politiſchen Stellung berufen glaubte. Bonaparte kehrte ſiegreich aus Italien zurück: vielleicht glaubte ſie, auch auf ihn Einfluß zu gewinnen, aber die erſte Begegnung war für ſie eine Enttäuſchung. Sein Anblick brachte ſie ſogar zum Schweigen, und als ſie im Jahre 1800 der Welt die „Morgenröte der Tyrannenherrſchaft“ zu verkünden unternahm, erfolgte der Bruch mit dem neuen Machthaber. Von der Schweiz aus veröffentlichte Frau von Staël „Betrachtungen über den Zuſammenhang der Litteratur mit den geſellſchaftlichen Einrichtungen“ (De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, 1800). Sie ſchien dieſes Buch im Sinne Montesquieuſcher Geſchichtsphiloſophie geſchrieben zu haben, als ſie die Beziehungen zwiſchen Schrifttum, geſellſchaftlichen Sitten und ſtaatlichen Einrichtungen unterſuchte. Gründliche Kenntniſſe, ausgebreitete Beleſenheit und beſonnene Kritik erſetzte ſie durch Fülle des Ausdrucks und geiſtreiche Inſpiration.

Frau von Staël hebt den Unterſchied zwiſchen dem Geiſt des Altertumes und dem der modernen Zeit hervor, die Überlegenheit der chriſtlichen Ziviliſation über die griechiſch-römiſche; ſie bemüht ſich, den Geiſt der fremden Litteraturen richtig zu erfaſſen und das Mittelalter gegen die verächtliche Behandlung des 18. Jahrhunderts in Schutz zu nehmen. Hierin und in der Freiheit, mit der das Schöne überall, wo es ſich findet, ohne die klaſſiſche Voreingenommenheit anerkannt wird, liegt die Wichtigkeit des Buches, das der franzöſiſchen Regierung gefährlich erſchien, weil es die „Schimäre einer Vollkommenheit“ enthielt, die man dem Beſtehenden entgegenzuhalten befliſſen war.

In dein Salon der Frau von Staël (1802) verkehrten geiſtvolle und ſchöne Frauen, wie Julie Récamier und Frau von Beaumont, litterariſch oder politiſch hervorragende Männer, die wie Conſtant und Fauriel nicht zu den Freunden des erſten Konſuls gehörten. Sie ſelbſt entfaltete hier eine großartige Beredſamkeit. Nach dem Tode ihres Mannes gab ſie ihren erſten Roman: „Delphine“ (1802), heraus.

Dieſe Dichtung erläutert den Satz, „daß ein Mann der öffentlichen Meinung Trotz bieten darf, eine Frau ſich ihr unterwerfen muß“. War das Buch ihre eigene Verurteilung, ſo war's zugleich ihre Beichte und Verteidigung. Die Heldin dieſer Herzensgeſchichte iſt die idealiſierte, jüngere und ſchönere Germaine, bei Léonce ſchwebt der Dichterin der Graf Guibert, ihre Jugendliebe, vor. Léonce iſt mit allen Vorzügen und Vorurteilen des vollendeten Weltmannes ausgeſtattet; dem Ehrenpunkte beugt ſich ſelbſt ſein Gewiſſen. Eine dritte Geſtalt iſt Mathilde, die eine religiöſe Erziehung und die Unterwürfigkeit unter das geſellſchaftliche Herkommen kleinlich und lieblos gemacht haben. Delphine ſteht als die Freie und Starke den Unfreien gegenüber, aber ſie unterliegt im Kampfe gegen die öffentliche Meinung.

Die Schilderung der Geſellſchaft in den Revolutionsjahren ſteht gegen das perſönliche pſychologiſche Intereſſe zurück, gegen die Zergliederung eigener leidenſchaftlicher Seelenregungen und den Kommentar hierzu. Unſittlich nannte man den Roman, weil darin die Löſung einer Ehe ohne innere Gemeinſchaft empfohlen wird. Um dem ſittenverderbenden Einfluß der Schriftſtellerin zu ſteuern, gebot ihr Napoleon im Herbſt 1803, in einer Entfernung von mindeſtens vierzig Stunden (Lieues) von Paris zu bleiben. Frau von Staël begab ſich auf Reiſen nach Deutſchland und Italien (1804—1807) und ſchrieb ihr litterariſches Meiſterwerk „Corinne“ (1807). Dieſer Roman iſt mit warm emporflammender Kunſtbegeiſterung und in ſchwungvoller Sprache gedichtet.

Corinna, Malerin, Dichterin, Improviſatorin und Tragödin, wird das Opfer ihres Ruhmes und ihrer Liebe. Denn ihr Herz gehört dem edeldenkenden, aber nüchternen Verſtandesmenſchen Oswald. Ein Einklang iſt nicht möglich. Er iſt unbeſtändig und wird ihrer überdrüſſig; ſie leidet die Qualen der Enttäuſchung und ſtirbt in Verzweiflung.

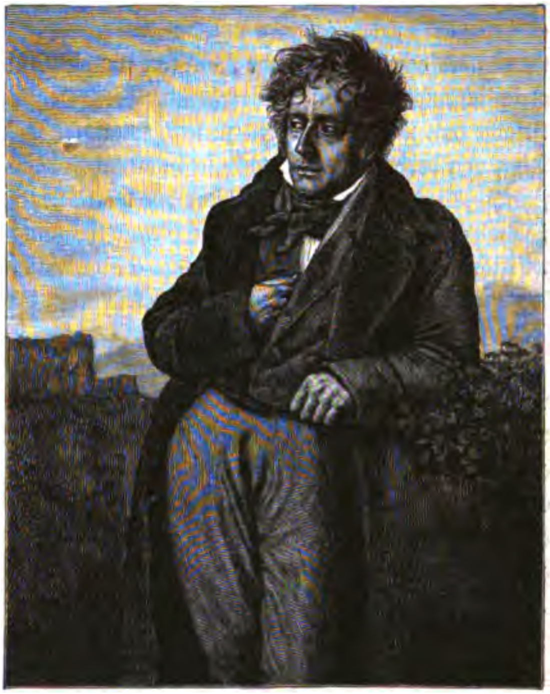
Das enggebundene Frauenlos, der ausſichtsloſe Kampf geiſtiger Überlegenheit gegen die Mittelmäßigkeit iſt wieder der leitende Gedanke des Buches. Aber „Corinna“ iſt auch ein von feuriger Kunſtbegeiſterung eingegebenes Werk, das mit hinreißender Beredſamkeit die alte Kunſtblüte Italiens verherrlicht und wehmütige Klagen über den Verfall der Gegenwart anſtimmt. Der italieniſchen Reiſe der Frau von Staël war die deutſche vorangegangen. Die franzöſiſche Schriftſtellerin hatte in Weimar Goethe und Schiller aufgeſucht und ſich von Auguſt Wilhelm Schlegel, dem Erzieher ihres Sohnes, in die deutſche Philoſophie und Dichtung einführen laſſen. Das auf ziemlich gründlichen Studien beruhende, aber doch auch ſtark rhetoriſch gefärbte Werk „Über Deutſchland“ (De l'Allemagne, 1810) ſollte die Unterſchiede zwiſchen der franzöſiſchen Geiſtesbildung und der deutſchen darlegen und ihren Landsleuten zeigen, wie aus der deutſchen Dichtung „Religioſität und Philoſophie“ erneuert und erweitert werden könnten. Frau von Staël ſah und beurteilte freilich die Dinge wie eine Dame aus der großen Pariſer Welt, und wenn man ihr die deutſchen Sätze ins Franzöſiſche übertrug, wurde in ihrer Auffaſſung der Sinn oft ein anderer. Die politiſchen Folgerungen, die man aus Rouſſeau zog, waren den führenden Geiſtern Deutſchlands damals ziemlich gleichgültig: ſie faßten den Begriff der Freiheit ſittlich. Rouſſeau hatte geſagt: „Der Menſch iſt von Natur frei, und doch überall in Ketten“, Schiller: „Der Menſch iſt frei geſchaffen, iſt frei, und wär' er in Ketten geboren!“ Die Tugend, die geſunde Leitung der Seele durch ſich ſelbſt, und die Freiheit waren Sache des Einzelnen, ſie waren ohne den Staat und ſeine Geſetze zu verwirklichen. Frau von Staël fand Gehorſam gegen die beſtehenden Gewalten, während man ſich die innere Freiheit des Handelns und Denkens zu wahren ſuchte.

Das Buch handelt von den Sitten der Deutſchen, von Litteratur und Kunſt, von Philoſophie und Moral, von Religion und Begeiſterung. Die deutſche Poeſie iſt der Verfaſſerin die „Poeſie der Seele“ (poésie de l'âme), und Schiller gilt ihr als der Hauptvertreter dieſer Dichtung. An Goethe hebt ſie ſein inniges Verhältnis zur Natur hervor (poésie de la nature). Voß' „Luiſe“, Goethes „Hermann und Dorothea“ gefallen der von dem ariſtokratiſchen Geiſte der franzöſiſchen Litteratur erfüllten Beurteilerin nicht. Den Glanzpunkt des Buches bildet die liebevolle Beſprechung der dramatiſchen Dichtungen der Deutſchen, vor allem Schillers. Hierbei wird dem Klaſſiſchen das Romantiſche gegenübergeſtellt. Dieſelbe Wichtigkeit, wie Schiller im zweiten, hat Kant im dritten Abſchnitt. Es iſt begreiflich, daß Frau von Staël weniger mit dem Schöpfer der „Kritik der reinen Vernunft“ zu thun hat als mit dem Moraliſten Kant. Sie rühmt ihn als den Erneuerer des Pflichtgedankens. Der vierte Teil, über den Glauben und den Enthuſiasmus, geht von der Duldſamkeit der Deutſchen aus, die nicht Gleichgültigkeit, ſondern eine tiefere Einſicht in das Weſen und die Anſprüche des religiöſen Bedürfniſſes ſei. Frau von Staël iſt hier von einer religiöſen Inbrunſt, die ihr früher nicht eigen war, ſie findet jetzt, daß die wahre Begründung der Sittlichkeit, der aufopfernden Nächſtenliebe allein in der Religion enthalten ſei.

Das Buch fand vor den Augen Napoleons keine Gnade. Man warf Frau von Staël Mangel an Vaterlandsliebe und an Geſchmack vor, weil ſie die Deutſchen zur Unabhängigkeit aufgerufen und die Erzeugniſſe ihrer Litteratur gerühmt hatte. Der Kaiſer verbot, die in Paris gedruckten Exemplare zu veröffentlichen, ſie wurden eingeſtampft und der Satz vernichtet (1810), und die Verfaſſerin wurde verbannt. Sie hatte ein verſpätetes Glück in der Verbindung mit einem ehemaligen Offizier, Albert de Rocca, gefunden (1811), nach einer heimlich geſchloſſenen Ehe wurde Coppet, ihr Wohnſitz, von einem „Wirbelſturm von Feſten und Unterhaltungen belebt“, als des Kaiſers rauhe Hand ſtörend eingriff, Schlegel von dort vertrieb, Mathieu de Montmorency und Frau Récamier verbannte. Frau von Staël beſuchte jetzt Wien, Petersburg, Stockholm und ließ ihr Buch über Deutſchland in London drucken. Erſt Napoleons Fall ermöglichte ihr die Rückkehr nach dem geliebten Paris. Aber kaum hatte ſie die letzten Kapitel ihrer „Betrachtungen über die franzöſiſche Revolution“ (Considérations sur les principaux événements de la Révolution française, 1818) geſchrieben, als ſie der Tod ereilte.

Wahre Bedeutung für die geiſtige Geſchichte ihres Volkes verliehen dieſer ſeltenen Frau nicht ihre poetiſchen Schöpfungen, ſondern allein die fruchtbaren Gedanken, die ſie in litterariſchen, philoſophiſchen und politiſchen Betrachtungen mit dem aufrichtigen Ernſt ihrer Beredſamkeit verkündete. Die Enttäuſchungen und Bitterkeiten ihres Lebens während der Revolution und des Kaiſerreichs ließen ſie dem Humanitäts- und Freiheitsgedanken der Aufklärung nicht untreu werden oder den Glauben aufgeben an den geiſtigen und ſittlichen Fortſchritt der Menſchheit. Sie bewahrte die reinſten und edelſten Errungenſchaften des 18. Jahrhunderts und ſuchte zugleich der neuen Zeit neue Quellen poetiſcher Begeiſterung und ſittlicher Erhebung zu eröffnen. Während ſie eine ſittliche Erneuerung der franzöſiſchen Dichtung durch eine Verſenkung in das eigene Innere, aus der „Poeſie des Herzens“ herbeizuführen ſtrebte, hat ſie zugleich mehr als irgend jemand zur „Befreiung der Kunſt“ beigetragen, die das Schlagwort der folgenden Generation wurde. Sie zuerſt hat die Vorurteile und die Feſſeln des Herkommens in der Litteratur mit einer Wärme der Beredſamkeit und einer Schärfe des Blickes bekämpft, die von den Romantikern nicht übertroffen worden ſind. Beſeelt von einem echt weiblichen Gefühl der Sympathie für alles, was ſchön, edel und groß war, hat ſie es jenſeits der Grenzen heimiſcher Bildung aufgeſucht, gefunden und hat, als ſie es mit begeiſterter Beredſamkeit ihrer Nation mitgeteilt, den franzöſiſchen Geiſt zu einem freien Umblick emporgehoben über die ſelbſtvergnügte Enge litterariſcher Anſchauungen, die ihm von dem herkömmlichen Geſchmack des Geſellſchaftslebens und ſeinen unfruchtbaren Formeln diktiert wurden.

Durfte Frau von Staël ſich mit Recht als „denkenden Geiſt“ (esprit penseur) fühlen, ſo verdankte ihr Zeitgenoſſe François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848; ſ. die Abbildung, S. 605), obgleich er auch Pamphletiſt und philoſophiſch-politiſcher Tagesſchriftſteller war, ſeinen hohen litterariſchen Einfluß vor allem den Schöpfungen ſeiner Phantaſie, ſeiner Originalität als Maler der Natur und Darſteller geiſtiger Stimmungen, der Fülle und dem Farbenreichtum ſeiner Sprache. Chateaubriand ſtammte aus einem alten bretoniſchen Hauſe. Nach dem fehlgeſchlagenen Verſuch, einen Geiſtlichen aus ihm zu machen, wurde er, mit einem Leutnantspatent verſehen, nach Cambrai zu einem Regiment geſchickt (1786). Bald darauf ſtarb ſein Vater und hinterließ ihm das Erbteil eines jüngeren Sohnes. Während der bewegten Jahre der Revolution faßte der junge Leutnant den Entſchluß zu einem Unternehmen, das ihn berühmt machen ſollte: er reiſte von Saint-Malo nach Nordamerika, mit der Abſicht, die „nordweſtliche Durchfahrt“ aufzuſuchen. Indeſſen beſaß er wohl kaum die Fähigkeiten zu einem thatkräftigen Führer einer Nordlandsunternehmung; jedenfalls gebot er nicht über ausreichende Mittel. Der Plan wurde fallen gelaſſen, aber wenn Chateaubriand dort „nicht die Polarwelt fand, die er ſuchte, fand er doch eine neue Muſe“. Von Albany im Staate New York zog er unter Führung eines Halbindianers in die Urwälder und an den Niagara. Hier umfing ihn der Rauſch des Unabhängigkeitsgefühls, das Bewußtſein, wieder in ſeine urſprünglichen Rechte eingeſetzt zu ſein. Nachdem er ein Jahr bei den Irokeſen zugebracht hatte, kehrte er in die ziviliſierte Welt zurück und nahm zahlreiche Eindrücke und Anſchauungen von den „Naturmenſchen“ und aus dem Leben im Schoße der Natur mit nach ſeiner franzöſiſchen Heimat, ſpäter nach Koblenz und endlich als Emigrant nach England. Hier entſtand, im beliebten Stile Monteſquieuſcher Betrachtungen, ſeine erſte größere Schrift: der „Hiſtoriſche, politiſche und moraliſche Verſuch über die Revolution“ (Essai historique, politique et morale sur la révolution, London 1797, 2 Bände), ein Gemiſch von Standesvorurteilen, religiöſem Zweifel und Rouſſeauſchen Ideen. Die Rückkehr nach Paris erfolgte 1800 und ziemlich gleichzeitig eine religiöſe Umkehr. Chateaubriand wurde ein dilettantiſcher Enthuſiaſt, ein litterariſcher Herold des katholiſchen Glaubens im „Geiſt des Chriſtentums“ (le Génie du Christianisme, 1802). Das Werk enthält zwei Epiſoden aus einem ſchon in Amerika geplanten Romane (den „Natchez“): „René“ und „Atala“. Die Erzählung „Atala“ (zuerſt im „Mercure“ von 1801 veröffentlicht) begründete Chateaubriands Dichterruhm. „Atala und Chactas“ iſt ein Gegenbild zu „Paul und Virginie“: die Geſchichte zweier von der Ziviliſation nur berührten Menſchenkinder; der Nebentitel heißt: „Die Liebe zweier Wilden in der Wüſte“.



François René Chateaubriand. Nach dem Gemälde von Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioſon im Muſeum zu Saint-Malo (Ille-et-Vilaine), Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 604.

Auch hier wird die Geſchichte einem Unbeteiligten an dem Ort der Handlung ſelbſt von einem alten Manne erzählt. Ein Franzoſe, Namens René, iſt 1725 nach Louiſiana gekommen und den Meſchacébé (Miſſiſſippi) bis zu den Natchez hinaufgefahren, um unter den Kriegern des Stammes Aufnahme zu finden. Der Häuptling Chactas nimmt ihn an Sohnes Statt an und gibt ihm die Indianerin Celuta zum Weibe. Eines Nachts bittet René Chactas, ihm die Abenteuer ſeines Lebens zu erzählen. Der Alte thut es und vermählt im Vortrag die indianiſche Bilderſprache mit franzöſiſcher Feinheit und Gewähltheit des Ausdrucks; denn er iſt einſt in Frankreich geweſen, iſt Ludwig XIV. vorgeſtellt worden, hat ſich mit den großen Männern des Jahrhunderts unterhalten, die Tragödien Racines und die Trauerreden Boſſuets angehört, „mit einem Worte, der Wilde hatte die Geſellſchaft auf der Höhe ihres Glanzes geſehen“. Als junger Krieger iſt Chactas die Beute feindlicher Indianer geworden und ſoll am Marterpfahl ſterben. Aber Atala, die Tochter eines Häuptlings, die von ihrer Mutter im Chriſtentum erzogen iſt, befreit ihn und begleitet ihn auf ſeiner Flucht. Auf den Irrfahrten durch die Wälder läuft Atala Gefahr, dem Gefühl, das ſie heimlich für Chactas nährt, nachzugeben. Die beiden überraſcht ein furchtbares Unwetter, aber in der Nähe ſind menſchliche Wohnſtätten. Ein franzöſiſcher Miſſionsprieſter führt ſie in ſein Dorf, wo bekehrte Indianer den Übergang vom Jagdleben zum Ackerbau darſtellen. Nun iſt Hoffnung vorhanden, daß Chactas Chriſt werden und Atala ihm angehören kann. Aber Atala wird krank und erzählt, ihre Mutter habe ſie ſterbend der Himmelskönigin geweiht. Eltern, Freunde, Heimat, das Heil der eigenen Seele wolle ſie für Chactas opfern, aber der Schatten der Mutter träte drohend zwiſchen ſie und ihn. Und doch brennt die ergebene junge Chriſtin von heißer Liebesglut. Der Miſſionar weiß Hilfe: der Biſchof von Quebec hat die Vollmacht, „einfache Gelübde“ zu löſen. Zu ſpät! Geſtern, während des Unwetters, als ſie faſt ihr Gelöbnis verletzt hätte, hat Atala zu eigener Rettung Gift genommen: ſie ſtirbt als Opfer der mangelhaften Erziehung in der Wildnis, denn eine Chriſtin darf nicht über ihr Leben verfügen. Atala iſt ein Opfer unklarer religiöſer Begeiſterung. Aber ſie ſei glücklich, ſterben zu dürfen. Alles leidet und klagt hienieden. Königinnen haben geweint wie einfache Frauen, „und man iſt erſtaunt geweſen über die Thränen, die in den Augen der Könige enthalten waren“.

Saint-Pierres Südſee-Idylle beſitzt größere poetiſche Wahrheit als der Indianerroman Chateaubriands, dem der natürliche Lebensinhalt fehlt. Die Figuren der Erzählung ſind im Grunde Idealgeſtalten wie die Geßnerſchen, nur von glühenderem Gefühl beſeelt und in einer neuen Umgebung in einen tragiſchen Konflikt gebracht. Die Fiktionen der Idyllen, Rouſſeaus empfindſame Naturbegeiſterung, Saint-Pierres Schilderungen exotiſcher Landſchaften kehren in Chateaubriands Schöpfung wieder; neu hinzu kommt die chriſtkatholiſche Inbrunſt und ein Lebensüberdruß, ein Weltſchmerz, der nicht aus der Rouſſeauſchen Antitheſe von Kultur und Natur entſpringt. Für Chateaubriand iſt das exotiſche Naturmotiv wertvoll, weil es ihm Gelegenheit gibt, ſeine Darſtellungsgabe und den farbenreichen Zauber ſeiner Sprachphantaſie zu entfalten. Er iſt aber darum nicht „wie Rouſſeau für die Wilden begeiſtert", ſondern er ſagt ſelbſt: „obgleich ich mich vielleicht ebenſoſehr über die Geſellſchaft zu beklagen habe, wie dieſer Philoſoph Urſache hat, mit ihr zufrieden zu ſein, ſo glaube ich doch nicht, daß die reine Natur das ſchönſte Ding von der Welt ſei; ich habe ſie immer recht häßlich gefunden, wo ich Gelegenheit hatte, ſie zu ſehen — — mit dem Worte Natur hat man alles verdorben; ſchildern wir die Natur, aber die ſchöne!" Chateaubriands poetiſche Grundſtimmung iſt ein aus unbefriedigten Anſprüchen und wirklichen Enttäuſchungen entſtandenes Mißfallen an der Welt, das ihn ſelbſt zwar nicht thatenlos werden läßt, das er aber in ſeiner Dichtung, der chriſtkatholiſchen Glaubensfreudigkeit zum Trotze, ſtreng feſthält.

In einem Epilog zu ſeiner Dichtung entwickelt Chateaubriand ſeine Moral. „Ich ſah das Bild des Jäger- und des Ackerbau treibenden Volkes, die Gefahren der Unwiſſenheit und der religiöſen Begeiſterung im Gegenſatz zu der Einſicht, der Nächſtenliebe und dem wahren Geiſte des Evangeliums, den Kampf der Leidenſchaft und der Tugend in einem einfältigen Herzen, endlich den Sieg des Chriſtentums über das ungeſtümſte Gefühl, den furchtbarſten Schrecken, die Liebe und den Tod." Iſt aber das Opfer, das Atala ihrem Aberglauben bringt, wirklich der Triumph des Chriſtentums über Tod und Liebe? Und wenn das Gedicht in die myſtiſche Verherrlichung der Jungfräulichkeit ausklingt, wird dieſe Palme des Glaubens nicht durch Selbſtmord erkauft? Allein das Rührende und Zarte, das der Dichter in die Darſtellung der Abenteuer und in die Geſtalten gelegt hat, die Großartigkeit und Kraft der Naturſchilderung ſpricht zum Gefühl und entrückt unſere Einbildungskraft aus der Wirklichkeit in eine träumeriſche Stimmung, die ſich auf dem Strome einer farbenprächtigen, bilderſatten, in melodiſchen Wellen dahingleitenden Sprache wiegt. Das weckte Begeiſterung, und gerade die bilderreiche und einfache Sprache der Halbindianer, die Miſchung homeriſcher, bibliſcher und oſſianiſcher Ausdrücke, jener bekannte Jargon der Halbbarbaren, war neu und anziehend.

Der zweite kleine Roman Chateaubriands, „René", wurde erſt mit dem „Geiſt des Chriſtentums" veröffentlicht; er iſt von noch ſtärkerem perſönlichen Gehalt als „Atala".

Chateaubriand führt unter der Maske „René" den Weltſchmerz in die franzöſiſche Litteratur ein, ihn beſeelt der Drang zum Lebensgenuß und die Erkenntnis ſeiner Schalheit; die Vorſtellung eines beſonderen Glückes, das in leidenſchaftlichem Aufgehen im Genuß beſteht, und die ſich nie verwirklichen kann, erzeugt Überdruß und empfindſame Schlaffheit. Die Verwandtſchaft „Renés" mit „Werther" iſt leicht erkennbar; die Einwirkung von Rouſſeau liegt ferner. In „Werther" war der Jüngling erſchienen von edler freier Bildung und tiefem Gemüt, der in Widerſtreit gerät mit den engen und erniedrigenden Verhältniſſen des äußeren Lebens, der, durch Zurückſetzung verbittert, als unglückliche Liebe noch hinzutritt, das Leben als eine Laſt von ſich wirft. Auch er geht zu Grunde, weil er nicht verzichten kann, worauf er verzichten muß, und er nicht aus einer mutigen That neue Friſche der Lebenskraft ſchöpfen kann. Bei René fehlt die überzeugende Motivierung ſeines Lebensüberdruſſes, er iſt ein hochmütiger und trübſinniger Narr, während Werther Teilnahme erweckt. Aber dennoch war die Erzählung in Frankreich der charakteriſtiſchſte Ausdruck der Zeitſtimmung, und in den folgenden Jahrzehnten ſind weltſchmerzliche Geſtalten in der Dichtung nicht ſelten: ſchwächliche und anſpruchsvolle Menſchen, die ſich für Ausnahmen halten und übellaunig werden, wenn ſie das Leben nicht befriedigt, die verwandt ſind mit dem Rouſſeau der „Konfeſſionen“, wenn er ſich von ſeinen Sünden und Fehlern mit ſeinem ſtarken und tiefen Gefühl freiſpricht. Eine dem Werther ähnliche Geſtalt iſt der Held von Etienne de Senancourts (1770—1846) „Obermann“ (1804), einer Selbſtbiographie in Briefen. Obermann findet, daß die Menſchen weder ſo fühlen wie er, noch daß die Dinge ſeinen Wünſchen entſprechen, er ſieht, daß keine Übereinſtimmung zwiſchen ihm und der Geſellſchaft möglich iſt. Auch Benjamin Conſtant (1767—1830), der Schützling der Frau von Charrière und Freund der Frau von Staël, hat einen Bekenntnisroman („Adolphe“, 1816) geſchrieben, deſſen Held nicht ins Gleichgewicht gelangen kann. „Adolphe“ wird als eines der erſten Muſter des pſychologiſchen Romans (roman d'analyse) geſchätzt, denn der Held weiht den Leſer nicht nur in ſeine Gefühle ein, ſondern verſchafft ſich über ſich ſelbſt Klarheit durch die Erforſchung ſeiner eigenen Seelenregungen.

In Chateaubriands großem Werke ſollte der Dichter hinter dem Apologeten zurücktreten. Die Heiden des Altertums und die Ketzer waren als Gegner des Chriſtentums in den erſten Zeiten der Kirche und ſpäter von Boſſuet widerlegt worden; jetzt galt es, die Widerſacher des Glaubens im Schoße der chriſtlichen Gemeinſchaft ſelbſt zu bekämpfen. Voltaire hatte die Verfolgung Julians des Abtrünnigen „gegen die triumphierende Kirche erneuert; mit trauriger Kunſt wußte er bei einem flatterhaften und liebenswürdigen Volke den Unglauben in Mode zu bringen“. Sein verderblicher Einfluß verbreitete ſich über ganz Frankreich, faßte Fuß in den Akademien der Provinz, in der Geſellſchaft unter den Frauen, und ernſte Philoſophen errichteten Lehrſtühle des Unglaubens. Man behauptete, daß das Chriſtentum eine barbariſche Einrichtung ſei, die für die Freiheit und den Fortſchritt der Menſchheit nicht früh genug fallen könne. Der Haß des Evangeliums führte zu einer vorgeblichen oder aufrichtigen Rückkehr zum heidniſchen Glauben des Altertums. Gegen dieſe Widerſacher hätten die Verteidiger der Religion darlegen ſollen, daß das Chriſtentum vortrefflich ſei, nicht weil es von Gott kommt, ſondern daß es von Gott komme, weil es vortrefflich ſei. Sie hätten zeigen ſollen, daß die chriſtliche Religion von allen die poeſievollſte, die menſchlichſte, die der Freiheit, den Künſten und den Wiſſenſchaften günſtigſte wäre; daß die moderne Welt in Gewerben, Wiſſenſchaften, in Werken des Wohlthuns und der Künſte ihr alles verdankt, daß nichts göttlicher iſt als ihre Sittenlehre, nichts liebenswürdiger, prächtiger als ihre Glaubenslehre und ihr Gottesdienſt; ſie hätten beweiſen ſollen, daß das Chriſtentum den Genius fördert, den Geſchmack läutert, tugendhafte Neigungen entfaltet, den Gedanken Kraft einflößt, edle Formen der litterariſchen Thätigkeit und Vollendung den Künſtlern verleiht. Phantaſie und Gefühl ſollen das Chriſtentum verteidigen.

Kurz vorher waren in Deutſchland Schleiermachers „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ (1799) erſchienen. Wie Chateaubriand, ſo wollte auch Schleiermacher den erſchlafften und gleichgültigen religiöſen Sinn wecken; beiden lag es am Herzen, zu beweiſen, daß niemand ſeine Höhe wiſſenſchaftlicher und künſtleriſcher Bildung zu verleugnen brauche, um Chriſt zu ſein. Aber Schleiermacher ſucht eine lebendige Vermittelung zwiſchen Bildung und Glauben in den Tiefen des Gemütes; um die Religion des Chriſtentums richtig zu erfaſſen, meint er, müſſe man alle ſeine Formen gelten laſſen. Wie er denkt die Proteſtantin Frau von Staël, die von den Deutſchen jene Duldung gelernt hatte, die den Glauben in jeder Form achtet und ſeiner ſittlichen Bedeutung gerecht wird. Chateaubriand dagegen kennt in ſeinem „Geiſt des Chriſtentums“, auf den Joſeph Joubert (1754—1824, Pensées, 1842), einer der feinſinnigſten Kritiker und Denker des Zeitalters, nicht ohne Einfluß war, allein die „Kirche“, d. h. die katholiſche; er verheißt ſich von ihren Einrichtungen und Satzungen, ihrer ganzen Fülle und Herrlichkeit eine mächtige Wirkung auf Phantaſie und Gemüt. Von der ſinnlichen Verkörperung des Chriſtentums in der Kirche geht er aus, um im einzelnen zu zeigen, daß ſie eine Stütze der öffentlichen Ordnung iſt und dazu dient, das Leben der Geſamtheit und des Einzelnen poetiſch zu verklären und ſittlich zu erheben. Das Chriſtentum ſollte wieder liebenswürdig gefunden werden. Ernſte Väter der Kirche meinten zwar, daß die reine Lehre und die Wahrheit zu ſehr der Schönheit und dem Reiz geopfert würden, aber auch Chateaubriand ſchrieb für die Gebildeten unter den Verächtern der Religion. Sein „Geiſt des Chriſtentums“ erfüllte kraft einer poetiſchen Sprache die Gemüter mit neuem Gefühl für die Schönheit und Würde der Kirche und förderte ungemein Napoleons Beſtrebungen für ihre Wiederherſtellung in Frankreich. Oſtern 1802 fand die öffentliche Dankſagung für den Abſchluß des Konkordats ſtatt, im Mai desſelben Jahres erſchien der „Geiſt des Chriſtentums“. Chateaubriand trat nun als Geſandtſchaftsſekretär in den Dienſt des Kaiſers, aber als Napoleon den Herzog von Enghien erſchießen ließ (1804), nahm er ſeinen Abſchied.

Er trug ſich jetzt mit dem Plane einer poetiſch-geſchichtlichen Verklärung des chriſtlichen Glaubens in Geſtalt einer epiſchen Dichtung. Anders als die klaſſiſchen Dichter, die keiner geſchichtlichen Studien bedurften und keiner perſönlichen Anſchauung der Orte ihrer poetiſchen Handlungen, um Farbe, Stimmung und charakteriſtiſche Wahrheit zu finden, begab ſich Chateaubriand, „neue Farben für ſeinen Pinſel, neue Erregungen für ſeine Seele ſuchend“, Ende 1807 nach Griechenland, Syrien, Paläſtina und Ägypten. Über das nördliche Afrika und Spanien (Granada und Córdoba) kam er nach Frankreich zurück und erwarb bei Paris eine kleine Beſitzung (Vallée-aux-Loups). Nach ſiebenjähriger Vorbereitung erſchienen 1809 die „Märtyrer“ (les Martyrs ou le Triomphe de la Religion chrétienne, 2 Bände), ein Epos von vierundzwanzig Geſängen in Proſa. In der Schilderung der Örtlichkeiten, der Sitten und der Kleidung ſtrebte Chateaubriand hier nach antiquariſcher Treue, der Stil war maleriſch und enthuſiaſtiſch: die „Märtyrer“ waren eine romantiſche Dichtung. Aber Chateaubriand ſtand noch zu ſehr im Banne der Überlieferung, um ſich mit der Aufgabe des Verſes auch von der epiſchen Theorie des Klaſſizismus freizumachen. Er verzichtete nicht einmal auf mythologiſche Einkleidungen und inſpirierte ſich noch ebenſoſehr aus der „Äneide“ und dem „Telemach“ wie aus Miltons „Verlorenem Paradies“.

Die Handlung führt uns in der Zeit Diokletians in alle Provinzen des römiſchen Reiches. Nach der Idee des Dichters ſollten die „Märtyrer“ ein großartiges Geſamtbild der untergehenden heidniſchen Kultur und des triumphierenden Chriſtenglaubens ſein, aber das Ganze iſt doch mehr eine Reihe von Epiſoden, die mit gekünſtelter Genauigkeit kulturgeſchichtlicher Sittenſchilderung beſchrieben und erzählt werden.

Die „Abenteuer des letzten Abenceragen“ (Les aventures du dernier des Abencérages, 1808) und „Die Natchez“ (Les Natchez), ein Roman, der mit der erſten Geſamtausgabe der Werke Chateaubriands (1825) in einer von der urſprünglichen abweichenden Geſtalt herauskam, ſind des Dichters letzte Schöpfungen.

Abu Hamet, der letzte der Abenceragen, iſt aus Tunis nach Granada gekommen, um die Heimat ſeiner Väter zu beſuchen. Er begegnet Donna Blanca, der Tochter des Herzogs von Santa Fé aus dem

Hauſe des Cid. Außer den wehmütigen Empfindungen, die der Anblick Granadas mit ſeinen Erinnerungen in ihm weckt, erfüllt ſein Herz eine innige und zarte Neigung zu Donna Blanca, aber die Verſchiedenheit des Glaubens und des Stammes macht eine Verbindung der beiden unmöglich. Abu Hamet und Donna Blanca ſind Chactas und Atala, ins ritterlich Romantiſche übertragen. In dieſer Novelle verbindet ſich die perſönliche Erinnerung an eine durch das Heldentum und durch die Kunſt der Vorzeit geweihte Örtlichkeit mit der dichteriſchen Vorſtellung veredelter Ritterlichkeit zu romantiſcher Wirkung.

Als ein Hauptwerk Chateaubriands muß ſeine „Reiſe von Paris nach Jeruſalem“ (Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1811, 3 Bände) gelten, ein Meiſterwerk ſorgfältiger Ausführung und harmoniſchen Stiles, voll perſönlicher Eindrücke, die, von den Überreſten des Mittelalters und Altertums und ihrer Geſchichte hervorgerufen, zu phantaſiereichen Betrachtungen und vertraulichen Bekenntniſſen Anregung gewährten. Chateaubriand iſt von nun an vornehmlich Staatsmann und Publiziſt. Seine Flugſchrift: „Über Buonaparte, die Bourbonen und die Notwendigkeit, ſich mit unſeren legitimen Fürſten zu verbinden“ (de Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, 1814), die „für Ludwig XVIII. eine Armee wert war“, brachte ihn dem wiedereingeſetzten Herrſcherhauſe näher, er wurde Pair von Frankreich und war unter dem neuen Könige zweimal Miniſter. Anfänglich war Chateaubriand einer der eifrigſten jener Ultras, die durch ihre kurzſichtige Politik am meiſten dazu beigetragen haben, das Königtum der Bourbonen in Frankreich unbeliebt und unmöglich zu machen. Er war einer der Urheber des im Namen der Legitimität unternommenen Feldzugs nach Spanien. Seine meiſterhafte Flugſchrift nach dem Tode Ludwigs XVIII. („Le roi est mort, vive le roi!“) gewann ihm in hohem Grade auch Karls X. Gunſt. Als die Julirevolution ſeiner politiſchen Laufbahn einen jähen Abſchluß brachte, war er Geſandter in Rom. Um ſo fleißiger war jetzt ſeine Feder, und unter ſeinen politiſchen Gelegenheitsſchriften und litterariſchen Studien verdient die lebendige und reizvolle Darſtellung des Kongreſſes von Verona (1838), an dem Chateaubriand ſelber teilgenommen hatte, hervorgehoben zu werden. Am anhaltendſten beſchäftigten ihn aber ſeine Denkwürdigkeiten, die als „Erinnerungen von jenſeit des Grabes“ (Mémoires d'Outre-tombe, 1811—33) erſt lange nach ſeinem Tode erſcheinen ſollten. Doch verkaufte er die Handſchrift ſchon vorher, und kaum hatte er die Augen geſchloſſen (1848), als der Verleger ſie in der „Preſſe“ veröffentlichte.

Nach den Verkündern jenes religiöſen Bewußtſeins, das die Betrachtung der Natur im Menſchenherzen weckt, war Chateaubriand der poetiſche Herold des poſitiven katholiſchen Chriſtentums und ſeiner Kulturmiſſion geworden. War er im Ernſte ein gläubiger Katholik? Frau von Récamier, in deren Salon Chateaubriand der Abgott des jungen Frankreich war, hatte auf dieſe Frage geantwortet: „Er glaubt, daß er glaubt“ (Il croit croire). Er war von Natur ein Künſtler, ſein Ehrgeiz war der litterariſche Ruhm, die Schönheit des Stiles ſein Kultus. Man hieß ihn den Vater der Romantik, er ſelber nannte ſich „den Ahnherrn der Romantik durch ſeine beiden Kinder Atala und René, die ſich unter kein Joch beugten“. Richtig iſt, daß er als Künſtler mit der klaſſiſchen Tradition ſtrenger Scheidung der Stil- und Dichtungsarten gebrochen hat. In ſeiner Sprache gibt es Neuſchöpfungen, Altertümlichkeiten, kühne Umſtellungen, Vergleiche und Übertragungen, die der beſonnenen Korrektheit des Klaſſizismus verwerflich dünkten. Er übertreibt oft die Anwendung der poetiſchen Mittel, der Farbenreichtum ſeines Ausdrucks iſt vielfach nur rhetoriſch ohne poetiſche Anſchauung. Romantiſch iſt außer ſeiner chriſtlichen Inſpiration ſeine Begeiſterung für Oſſian, Milton und Shakeſpeare. Aber er hält feſt am „beau idéal“ und verbietet der Kunſt, „ſich mit der Nachbildung von Mißgeſtalten zu beſchäftigen“. Lächerlich erſcheinen ihm ſpäter die „Übertreibung der modernen Bühne, die getreue Nachbildung aller Verbrechen, die Erſcheinung von Galgen und Nachrichtern, von Mord, Notnunſt und Inzeſt auf dem Theater, die Phantasmagorien der Kirchhöfe, der unterirdiſchen Gemächer und alten Schlöſſer“. Er verehrt die griechiſch-römiſche Kunſt als Vorbild des guten Geſchmacks, aber er ſchwelgt ſelbſt in Bildern und Gefühlen und liebt den Gegenſatz der Worte und der Gedanken als der nächſte Verwandte des „beredten Sophiſten von Genf“.

Chateaubriands Bemühen, durch Kunſt und feurige Überredung die Gemüter für den katholiſchen Glauben und das auf göttlicher Einſetzung beruhende Königtum zu begeiſtern, wirkte eine Zeitlang auf die aufſtrebende Jugend. Wenigſtens hatte Chateaubriands dichteriſche Verherrlichung des Chriſtentums die Folge, daß ſpäter mancher über ſeinen Unglauben jammerte und Voltaire verfluchte. In der höheren franzöſiſchen Geſellſchaft nahm die Gläubigkeit einen Aufſchwung: ein Legitimiſt mußte auch ein guter Katholik ſcheinen. Von neuem ſtützte ſich der Thron auf die Kirche, beſtärkte aber freilich hierdurch nur den von den Gegnern genährten und im Volke verbreiteten Argwohn, daß das Königtum eine Macht des Rückſchritts ſei.

Chateaubriands katholiſcher und legitimiſtiſcher Eifer wurde übertroffen von der ernſten Kraft und ſtrengen Konſequenz des Grafen Joſeph Marie de Maiſtre (1754—1821), der, ein Meiſter des Stils und der Polemik, in ſeinen Schriften als das einzige Heilmittel aller Übel die Zurückführung der Völker unter die alte Zucht des mittelalterlichen päpſtlichen Chriſtentumes empfahl („du Pape“, Vom Papſte, 1819). Dem geiſtvollen, witzigen und dialektiſch ſcharfen Verfaſſer der „Petersburger Abende“ („Soirées de Saint-Petersbourg“, 1821) iſt ſein Geſinnungsgenoſſe Louis de Bonald (1753—1840) nicht gleich zu achten. Dieſer hatte ſchon 1796 die Lehre von der theokratiſchen Monarchie aufgeſtellt; ſpäter bewies er in ſeinen „Philoſophiſchen Unterſuchungen“ (Recherches philosophiques, 1818), daß die Widerſprüche der philoſophiſchen Lehren das Grundübel ſeien, woran die Geſellſchaft leide. „Wir ſuchen noch nach der Wiſſenſchaft und der Weisheit wie die Griechen“; und doch iſt ſchon jede metaphyſiſche und jede moraliſche Wahrheit und Wiſſenſchaft im Chriſtentum vorhanden.

Zu demſelben Kreiſe gehörte Pierre Simon Ballanche (1776—1847), der in der Mitte zwiſchen den Theokraten und den Rationaliſten ſtand. Er hatte eine Art chriſtlicher Äſthetik („Du sentiment“, Vom Gefühl, 1802) geſchrieben, wurde aber erſt ſeit 1814 in Paris, im Verkehr mit Frau Récamier, Frau von Staël, Chateaubriand und Bonald, durch ſeine in vortrefflicher Proſa geſchriebenen Werke weiteren Kreiſen bekannt. Er iſt der Urheber einer eigenen chriſtlichen Theoſophie, die ihn nicht immer zu Entwickelungen geführt hat, die im katholiſchen Sinne einwandsfrei waren. Ballanche verfolgt in der Geſchichte das Geſetz der Vorſehung, das in dem Gedanken des Sündenfalls und der Wiedergeburt ausgedrückt iſt. Der gefallene Menſch ſtrebt ohne Unterlaß nach der Wiedergeburt und der verlorenen Einheit, aber weder der Einzelne noch die Geſamtheit können auf Erden glücklich werden. Der Katholizismus iſt nur eine Entwickelungsform des Chriſtentums, das noch zu einer höheren Stufe gelangen kann. Ballanches Werke von „Antigone“ (1814), einer Elegie in Proſa über die Leiden der Menſchheit, bis zum „Verſuch der Wiedergeburt“ (Essai de Palingénésie sociale, 1827) und der „Viſion Hebals“ (Vision d'Hébal, 1832) ſind ein wunderbares Gemiſch von philoſophiſcher Geſchichtsbetrachtung, Myſtik und Sozialismus, aber der Verfaſſer blieb trotz ſeiner Lehre vom Fortſchritt und von der Wiedergeburt ein treuer Sohn der Kirche, während der feurige und hartköpfige Bretone Hugues Félicité Robert de Lamennais (1782—1854), das eifrigſte und talentvollſte Glied der „theokratiſchen Schule“ (Essai sur l'indifférence en matière de religion, Verſuch über die religiöſe Gleichgültigkeit, 1817), der zunächſt alles Heil in der unbedingten Unterwerfung unter die Autorität und den orthodoxen Glauben erblickte und mit folgerichtiger Unduldſamkeit alles Übel in den Anmaßungen der individuellen Vernunft begründet ſah, allmählich von der Selbſtändigkeit ſeines Geiſtes fortgeriſſen wurde, ſchließlich die Autorität nicht mehr außer oder über ſich, ſondern nur noch in ſich fand und ſo mit der päpſtlichen Kirche zerfiel.

In der anſpruchsloſen Erzählung ohne Peſſimismus und Empfindſamkeit ſind **Xavier de Maiſtre** (1763—1852) und Charles Nodier die Fortſetzer der guten alten Überlieferung. Die „Reiſe um mein Zimmer" (Voyage autour de ma chambre, 1794), eine anmutige Plauderei, die erſterer als junger Offizier zu ſeiner Unterhaltung während eines Arreſtes niederſchrieb, gehört dem leichten ſpöttiſchen Tone nach durchaus dem 18. Jahrhundert an, während der „Ausſätzige der Stadt Aoſta" (le Lépreux de la cité d'Aoste, 1811) von ernſter religiöſer Färbung iſt. Einem armen Ausſätzigen, der einſam in einem verfallenen Turme lebt und ſein Gärtchen pflegt, bewährt ſich in ſeiner Verlaſſenheit die tröſtende Macht des Glaubens. Dieſes Geſpräch wurde ein Vorbild für die Darſtellung des Seelenzuſtandes der von unheilbaren Leiden Heimgeſuchten. Auch das „Junge Mädchen aus Sibirien" (la Jeune Sibérienne, 1825), woraus ſpäter Frau Cottin ihren anſpruchsvolleren Roman „Eliſabeth" machte, und die „Gefangenen im Kaukaſus" (les Prisonniers du Caucase) ſind rührende und erhebende Darſtellungen menſchlicher Treue und Standhaftigkeit. **Charles Nodier** (1780—1844) hat als Erzähler ein weniger umgrenztes Reich als de Maiſtre. Er war Entomolog, Chemiker, Philolog, Bibliograph, Litterarhiſtoriker, Herausgeber, Poet und Romanſchreiber, verdankt aber ſeine litterariſche Bedeutung ſeinen reizenden Märchen und phantaſtiſchen Novellen. In ſeiner kleinen Wohnung hat er mit ſeinen unvergleichlichen improviſierten Erzählungen ſeine romantiſchen Freunde oft entzückt; das Ahnungsvolle, Märchenhafte, Phantaſtiſche zog ihn an; aber bei alledem war er ein überzeugter Gegner aller Ausſchreitungen und Willkürlichkeiten in der Sprache. Klarheit, Mäßigung, wohlklingender und abgerundeter Ausdruck lagen ihm am Herzen, die ſorgfältigſte Behandlung der Sprache war ſein Ziel. „Smarra oder die Dämonen der Nacht" (Smarra ou les Démons de la Nuit, 1821), das als romantiſches Buch gilt, iſt ein ſtiliſtiſches Kunſtſtück, „worin Nodier alle Formen des franzöſiſchen Ausdrucks zu erſchöpfen ſuchte, indem er mit ſeiner ganzen Geſchicklichkeit gegen die Schwierigkeiten der griechiſchen und lateiniſchen Konſtruktion ankämpfte".

In Nodiers Vorrede zu „Trilby" (1822) heißt es: „Stiliſtiſches Talent iſt eine koſtbare und ſeltene Fähigkeit, auf die ich nicht in dem Sinne, den ich damit verbinde, Anſpruch mache, und ich glaube nicht, daß es mehr als drei oder vier Schriftſteller in einem Jahrhundert gibt, die über die höchſten Eigenſchaften des Stiles gebieten. Aber ich ſchmeichle mir, die Ehrfurcht für die Sprache ſo weit getrieben zu haben wie keiner ſonſt." Dagegen brachten Geiſt und Inhalt ſeiner Dichtungen Nodier in Gefahr, „Romantiker" genannt zu werden. Seine erſten Romane („Stella", 1808; „Der Maler zu Salzburg", le Peintre de Saltzbourg, 1803) waren von Rouſſeauſcher Empfindſamkeit berührt. Seine Stoffe holte er aus der Ferne, aus Slawonien („Jean Sbogar", 1818), Schottland („Trilby"), aus märchen- und ſagenhafter Überlieferung, aus volkstümlichem und gelehrtem Aberglauben; aber es war Nodiers Ehrgeiz, das Unwahrſcheinliche durch die Kunſt der Darſtellung glaubhaft zu machen. Die Einbildungen des Träumenden, die Vorſtellungen des Volksglaubens und einzelner Phantaſten geſtaltet er in ſeinen Geſchichten und Märchen ſo, daß die klare und beſtimmte Umſtändlichkeit des Erzählten wie Wirklichkeit erſcheint. Dabei verfügt er über einen treuherzigen, aufrichtigen Humor und eine zum Herzen ſprechende gemütliche Wärme.

XVIII. Die Zeit Ludwigs XVIII., Karls X. und Louis Philippes von 1820 bis 1850.

1. Geſchichtſchreibung und Philoſophie.

Die Erneuerung der Geſchichtswiſſenſchaft vollzieht ſich gleichzeitig mit der der Dichtung und unter Einwirkung derſelben Ideen. Chateaubriands „Märtyrer“, ja ſelbſt die Romane Walter Scotts weckten und verbreiteten den hiſtoriſchen Sinn, die Belebung der Vaterlandsliebe durch die Revolution, die Kämpfe der politiſchen Parteien waren den geſchichtlichen Studien günſtig. Diente doch die geſchichtliche Forſchung dazu, aus der Vergangenheit der Nation die Begründung der Rechte und Anſprüche der Parteien zu holen. Auf Sammlungen von Geſchichtsquellen, beſonders authentiſchen Denkwürdigkeiten, folgen ſelbſtändige und von einem neuen Geiſte durchwehte künſtleriſche Darſtellungen. Zwei Richtungen machen ſich bemerkbar: die einen verfolgen einen ähnlichen Weg wie die Dichter, ſie beſtreben ſich, die Vergangenheit durch ihre Kunſt lebendig und anſchaulich zu erneuern; die anderen ſchreiben die Geſchichte philoſophiſch, ſie unternehmen es, den geiſtigen Entwickelungsgang darzuſtellen. Thierry und Guizot ſind die Hauptvertreter dieſer beiden Richtungen.

Auguſtin Thierry (1795—1856) war zuerſt als liberaler Politiker mehr jener Betrachtungsweiſe geneigt, die im ſiegreichen Fortſchreiten der bürgerlichen Freiheitsideen die Menſchheit auf jene Höhe gelangen läßt, von der aus der Blick ins gelobte Land der Zukunft ſchweifen kann („Lettres sur l'Histoire de France“, Briefe über die Geſchichte Frankreichs, 1827). Aber das Studium der unmittelbaren Zeugen und der Urkunden ließ ihm derartige politiſche Betrachtungen bald „zu trocken und eng“, ihre Ergebniſſe zu künſtlich erſcheinen: er beſchloß, „die Geſchichte um ihrer ſelbſt“ willen zu lieben und ihre thatſächlichen Vorgänge darzuſtellen. Die „Geſchichte der Eroberung Englands durch die Normannen“ (Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands, 1825) malte mit den ſatten Farben der Wirklichkeit genau und im einzelnen den nationalen Kampf aus, der der Eroberung Englands folgte. Auch wo die Überlieferung ergänzt werden mußte, hielt Thierry an ſeinem Grundſatze feſt, in dem Tone und der Zeitfärbung der alten Chroniſten zu bleiben und nicht durch moderne Betrachtungen die Darſtellung zu verwirren und mit ſich ſelbſt in Widerſpruch zu bringen. Er glaubte nur zu erzählen, nicht auseinanderzuſetzen und zu entwickeln, ſelbſt wenn er die allgemeinen Ergebniſſe ſeiner Einzelunterſuchungen vortrug.

In den „Erzählungen aus der Merowingerzeit“ (Récits des temps mérovingiens, 1840), Thierrys geſchichtlichem Meiſterwerke, in dem eine politiſche Parteinahme ſchon des Gegenſtandes wegen kaum hervortreten konnte, meinte der Geſchichtſchreiber ſeine Methode am glänzendſten entfalten zu können, wenn er für die verrufenſte und verwirrteſte Epoche der franzöſiſchen Geſchichte lebendiges Intereſſe zu erwecken im ſtande wäre. Dieſes Zeitalter zog ihn ferner darum an, weil es ſich hier, wie in der Normannengeſchichte, um einen Kampf der Raſſen handelte und um die Entſtehung eines neuen Volkstums aus Gegenſätzen und inneren Kämpfen. Seine Erzählung ſoll gleichſam der Bericht eines ſcharf beobachtenden und zuverläſſigen Augenzeugen ſein, der von allem vollſtändig und genau unterrichtet iſt, und in der That war es Thierrys größtes Verdienſt, daß er ſich treu und ehrlich bemühte, darzuſtellen, was war, nicht, was ſein ſollte, daß er durch die ſorgfältige Berückſichtigung und Verwertung ſonſt vernachläſſigter Angaben und Einzelzüge der Überlieferung wirklich die Phyſiognomie eines Zeitalters deutlich herauszuarbeiten ſuchte.

Der rein beſchreibende Charakter der Geſchichtsdarſtellung trat noch ausgeſprochener bei **Proſper, Baron de Barante** (1782—1866) hervor, dem Überſetzer von Schillers Dramen (1821). In ſeiner „Geſchichte der burgundiſchen Herzöge des Hauſes Valois“ (Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1821—24) behandelt dieſer Gelehrte die zwiſchen den Schlachten von Poitiers und von Nancy liegende Periode (1346—1477), über die Froiſſart und Commynes, „der Herodot und der Thukydides der gotiſchen Zeit“, ſo lebendig berichtet hatten. Der Reichtum an einzelnen und merkwürdigen Zügen, den dieſe und andere Schriftſteller des Zeitalters in üppigſter Fülle einer wahren, unparteiiſchen und maleriſchen Schilderung darbieten, wird von Barante verwertet, um die Geſchichte durch ſich ſelbſt reden zu laſſen. Ob ſeinen Zeugen zu glauben iſt oder nicht, bleibt ihm gleichgültig, wenn ſie nur im Sinne ihrer Zeit berichten. Seine Urteile über Menſchen und Thatſachen ſtammen allein aus den Quellen, aus denen er ſeine Kenntnis geſchöpft hat; „denn der Geſchichtſchreiber muß mehr ſchildern als zergliedern, ſonſt trocknen die Thatſachen unter der Feder ein“.

Man hat Barante einen „Bildermaler“ (imagier) genannt, der gleichſam eine Reihe bunter Stickereien hiſtoriſchen Inhaltes aufrollt, ohne das Weſen der geſchichtlichen Entwickelung zu berückſichtigen. Höhere Ziele verfolgte **Jules Michelet** (1798—1874): nicht bloß die farbenreiche Oberfläche des Geſchehens wollte er ſchildern, ſondern in das innere Leben der Entwickelung eindringen und ſo ein vollſtändiges Bild der geſchichtlichen Erſcheinungen ſchaffen, „denn das Leben iſt wahrhaft Leben nur inſofern, als es vollſtändig iſt“. Michelet hatte eine ſchwere Jugend durchgemacht, aber ſich ſchon frühzeitig für den Beruf des Geſchichtſchreibers entſchieden. Als Profeſſor am Kolleg Sainte-Barbe bearbeitete er die „Grundlagen einer neuen Wiſſenſchaft“ (1725) des Italieners Giambattiſta Vico als „Prinzipien der Geſchichtsphiloſophie“ (Principes de la philosophie de l'histoire, 1827). Der leitende Gedanke der „neuen Wiſſenſchaft“ iſt nach Michelet: „Die Menſchheit iſt ihr eigenes Werk; Gott wirkt nicht auf ſie, aber durch ſie. Die Menſchheit iſt göttlich, aber es gibt keinen göttlichen Menſchen.“

Michelet gedachte im Sinne Vicos eine Geſchichte zu ſchreiben, die zeigen ſollte, wie Frankreich und das franzöſiſche Volk aus ſich heraus geworden ſei. Dieſe Arbeit hat ihn von 1830 bis 1868 beſchäftigt. Nach 1830 übertrug man ihm die Leitung der hiſtoriſchen Abteilung der Staatsarchive: der unerſchöpflichſte geſchichtliche Stoff ſtand zu ſeiner unmittelbaren Verfügung. An der Sorbonne (1833—36) und am Collège de France (ſeit 1838) wirkte er als Lehrer der Geſchichte. Thierry hatte die Quellen nicht in den Archiven geſucht, ſondern ſich an gedruckte Chroniken und an die Verfaſſer von Denkwürdigkeiten gehalten. Michelet verwertet auch die Akten und Urkunden der Archive, und er ſchöpft Belehrung aus den wenig bekannten Werken der Kunſt und der Litteratur. Aber er benutzt authentiſche Zeugen der Vergangenheit mit der Geſtaltungskraft eines Dichters, der Begeiſterung eines Sehers und bisweilen auch mit der Sophiſtik eines Parteimannes. Darum wurde dieſer Hiſtoriker von ſtärkſter intuitiver Fähigkeit und gewaltiger ſprachlicher Macht der romantiſchſte und ſubjektivſte Geſchichtſchreiber ſeines Zeitalters, großartig und anziehend, aber unzuverläſſig und phantaſtiſch; ſelbſt wenn er von ſicher überlieferten Thatſachen ausgeht, behandelt er ſie doch nur nach dem Werte, den ihnen ſeine rege Einbildungskraft beimißt. Die von der dichteriſchen Phantaſie abhängige und ſymboliſierende Behandlung der geſchichtlichen Überlieferungen, die Überſchätzung einzelner charakteriſtiſcher Züge, der kleinen und zufälligen Urſachen, gibt ein dramatiſch bewegtes, feſſelndes, an Ausblicken reiches Geſchichtsbild, das aber mehr den Schein der Wahrheit beſitzt als ein getreues Abbild der Wirklichkeit iſt. Michelet ſchildert oft nur, was ihn anzieht, oder was er anziehend darſtellen kann, man hat daher wohl den ſpäteren Teil ſeiner franzöſiſchen Geſchichte (1855—67, von der Renaiſſance bis auf Ludwig XVI.) eine „Vergnügungsreiſe“ genannt. Michelet ſetzt die Kenntnis wichtiger Vorgänge oft ohne weiteres voraus und verliert ſich dagegen in Abſchweifungen, indem er Nebenumſtände mit maleriſcher Ausführlichkeit und geiſtvoller Überſchwenglichkeit behandelt. Gegen die Geſchichtſchreibung, die in diplomatiſchen Verhandlungen, Kriegsereigniſſen und Friedensſchlüſſen aufgeht, bildet Michelets ſubjektive Darſtellungsweiſe den ſchärfſten Gegenſatz.

Als Michelet das Mittelalter bearbeitete (1833—43), hatte er noch Freude an den Quellen, die er für die Geſchichte dieſer Zeit ſelbſt erſchloß. Ihn beſeelte noch eine romantiſche Sympathie für das Zeitalter, für das Königtum, die Kirche, den Lehnsadel. Kaum hatte er aber ſein „Mittelalter“ vollendet, als er zuſammen mit **Edgar Quinet** (1803—75), dem Überſetzer von Herders „Ideen zur Philoſophie der Geſchichte“ (1827) und philoſophiſchen Religionsdichter („Ahasvérus“, 1833, „Prométhée“, 1838), ſein Werk über die Jeſuiten herausgab (les Jésuites, 1843). Von jetzt an iſt er der demokratiſche Prieſter- und Königsfeind, deſſen Idol das edle und herrliche Volk iſt, in deſſen Namen er die geſchichtlichen Größen vor ſeinen Richterſtuhl fordert und ſie fragt: Was habt ihr mit dem Volke gemacht? Was habt ihr für das Volk gethan? Seine politiſche Geſinnung verfälſcht jetzt ſeine geſchichtliche Darſtellung mit parteipolitiſchem Pathos.

Als Michelet, wie Quinet, vom Collège de France entfernt und nach dem Staatsſtreich (1851) ſeiner Stellung im Nationalarchiv beraubt worden war, zog er in die Umgebung von Paris, dann nach Nantes und zuletzt bis zu ſeinem Tode in die Nähe von Genua. In einer Reihe poetiſch-begeiſterter Werke von naturwiſſenſchaftlichem und philoſophiſchem Anſtrich entfaltet er noch den vielſeitigen Reichtum eines für alle Erſcheinungen des Lebens offenen Geiſtes („l'Oiseau“, Der Vogel, 1856, „l'Insecte“, Das Inſekt, 1857, „la Mer“, Das Meer, 1861) und findet in der Natur eine Quelle ſittlicher Lebenserneuerung.

François Guizot (1787—1874), ein in Genf erzogener Proteſtant, war als Lehrer der Geſchichte ſo lange mit Erfolg an der Sorbonne thätig, bis ihn dieſelbe Woge, die das bourboniſche Königtum wegſpülte, mit Villemain und Thiers auf die Höhe ſtaatsmänniſcher Stellung emportrug. Guizot war Miniſter von 1830 bis 1837 und von 1840 bis 1848. Seine Geſchichtsbetrachtung iſt von dem Gedanken erfüllt, daß ſich ſeit der Völkerwanderung, beſonders in Frankreich, in der aufwärts ſteigenden Entwickelung des Mittelſtandes der geiſtige und materielle Fortſchritt der Nation verwirkliche. Dieſe Bewegung darzuſtellen, erſcheint ihm als die vorzüglichſte Aufgabe des Geſchichtſchreibers. Seine Hauptwerke ſind die „Geſchichte der engliſchen Revolution“ (Histoire de la Révolution d'Angleterre, 1827—28) und die „Geſchichte der Ziviliſation in Europa und der Ziviliſation in Frankreich“ (Histoire de la civilisation en

Europe 1828, en France 1830, zum „Cours d'Histoire moderne“, 1828—30, 6 Bände, gehörend). Guizot iſt das Haupt der pragmatiſchen Geſchichtſchreiber, die ihren Gegenſtand philoſophiſch betrachten und aus der Vergangenheit die Belehrung der Gegenwart ſchöpfen. Guizot zeigt, daß die Herrſchaft den mittleren, durch Wohlſtand, Fleiß und Einſicht ausgezeichneten Ständen zukommt, und daß alles Heil und Wohlergehen der bürgerlichen Geſellſchaft auf ihnen beruht. Das Bürgerkönigtum, das mit den Vertretern dieſes wichtigen Teiles der Nation regiert, iſt die notwendige und geſetzliche Vollendung der franzöſiſchen Geſchichte. Guizots Darſtellungsweiſe iſt ſicher, beſtimmt und klar, aber leblos und kühl.

Adolphe Thiers (1797—1877), der die höchſte politiſche Stellung erlangte, als Guizot längſt ins Privatleben zurückgetreten war (1848), war um 1821 als junger Advokat gleichzeitig mit François Auguſte Mignet (1786—1821) nach Paris gekommen und als Geſchichtſchreiber aufgetreten. Mignets „Geſchichte der franzöſiſchen Revolution“ erſchien 1824, Thiers aber veröffentlichte ſeine „Histoire de la Révolution française“ von 1823 bis 1827. Das Werk iſt ein leichtverſtändlicher und glänzend geſchriebener Verſuch, die Revolution und ihren Geiſt gegen die katholiſche und monarchiſche Reaktion zu rechtfertigen. Von größerer nationalgeſchichtlicher Tragweite aber war Thiers' „Geſchichte des Konſulats und des Kaiſerreichs“ (Histoire du Consulat et de l'Empire, 1845—62, 20 Bände). Der Verfaſſer hatte für ſein Werk keine großen Studien gemacht, aber mit klarer Beredſamkeit die Geſchichte des großen Kaiſers ſo dargeſtellt, daß er nächſt Béranger und Victor Hugo ein wirkſamer Förderer der napoleoniſchen Legende und des zweiten Kaiſerreiches wurde, während er ſelbſt als Staatsmann hoffte, den Ruhm Napoleons und des dreifarbigen Banners für das Bürgertum fruchtbar zu machen.

An Tiefe und Unbefangenheit übertrifft als politiſcher und geſchichtlicher Schriftſteller alle ſeine Zeitgenoſſen Alexis de Tocqueville (1805—59). Seine Bücher über die „Demokratie in Amerika“ (De la démocratie en Amérique, 1835—39) und über „Die alte Monarchie und die Revolution“ (l'Ancien Régime et la Révolution, 1856) ſind Werke von echter Wiſſenſchaftlichkeit, in denen aus einer Summe geſchichtlicher Erfahrungen und Thatſachen, die ſich aus der Entwickelung der franzöſiſchen Nation innerhalb eines beſtimmten Zeitraumes nachweiſen laſſen, allgemeine Folgerungen gezogen werden. Nach Tocqueville erſcheint die große Staatsumwälzung von 1789 nicht als ein plötzlich ausbrechender Gewitterſturm, der das neue Frankreich unvermittelt an Stelle des alten ſetzt, ſondern als das Ergebnis der politiſchen und ſozialen Entwickelung der franzöſiſchen Monarchie. Nachdem er die Revolution geſchichtlich aus dem alten Frankreich erklärt hatte, hat er nicht mehr darſtellen können, wie das neue Frankreich aus den Trümmern des alten hervorging: die Durchführung dieſer Aufgabe war ſeinem großen Nachfolger Taine vorbehalten.

Auch das Studium der Philoſophie nahm unter dem Einfluß der geſchichtlichen Forſchung und des Auslandes in Frankreich einen neuen Aufſchwung. Die Napoleon ſo verhaßten „Ideologen“ Deſtutt de Tracy (1754—1836) und Pierre Laromiguière (1756—1887) hatten Condillacs pſychologiſche Erfahrungsphiloſophie weiter ausgebildet, jetzt aber ſuchte eine neue Schule, die die Pſychologie als das Prinzip aller Philoſophie erkannte, ſich von dem Materialismus des 18. Jahrhunderts zu befreien: auf Royer-Collard (1763—1845) und Maine de Biran (1766—1824) folgte ihr Schüler Victor Couſin (1792—1867), der als glänzender Redner und Schriftſteller für die franzöſiſche Philoſophie ein Menſchenalter hindurch maßgebende Bedeutung erlangte. Er führte zuerſt nach Reid und Dugald Stewart die ſchottiſche Philoſophie des „geſunden Verſtandes“ (common sense) in Frankreich ein, aber, durch

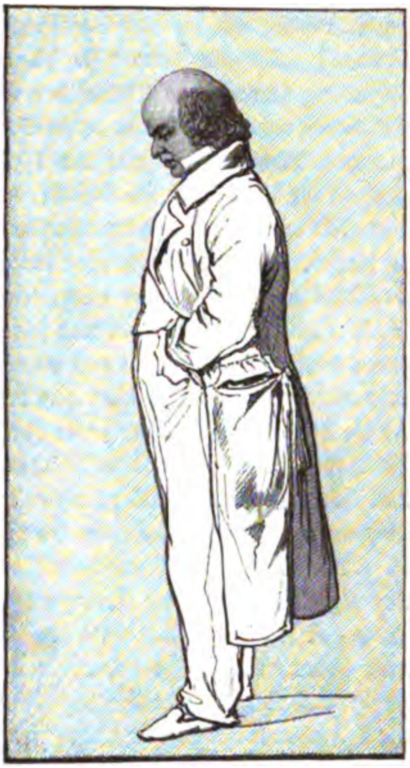
Frau von Staël und Benjamin Conſtant auf die Deutſchen hingewieſen und in Deutſchland ſelbſt mit Kants Philoſophie und mit Schelling und Hegel perſönlich bekannt geworden, bekämpfte Couſin von Kants ſubjektivem Apriorismus aus den Skeptizismus der „Empiriſten" und näherte ſich dann Schelling und Hegel durch die Einführung der „Lehre von der unperſönlichen Vernunft" (théorie de la raison impersonnelle). Zuletzt griff Couſin wieder auf Descartes zurück, verſetzte deſſen Philoſophie mit platoniſchen Beſtandteilen und geſtaltete daraus ein Syſtem, das in ſich vereinigen ſollte, was die einzelnen Philoſophien Wahres boten und von ihm „Eklektizismus" getauft wurde (le Vrai, le Beau et le Bien, 1845). Weil Couſin großen Wert auf die Kenntnis der verſchiedenen Syſteme legte, wurde er in ſeinem Vaterland der Begründer des Studiums der Geſchichte der Philoſophie. Unter ſeinen Schülern war der Pſycholog Théodore Simon Jouffroy (1796—1842) der bedeutendſte (Mélanges philosophiques, 1833).

Unterdeſſen hatte, ebenfalls im Widerſpruch gegen die Aufklärung, die theologiſche Philoſophie der Vernunft die Erkenntnisfähigkeit abgeſprochen und ſich auf die kirchliche Tradition und die Offenbarung berufen (vgl. S. 610), doch war der wirkungsvollſte Schriftſteller dieſes Kreiſes, Lamennais, über Maiſtres Prinzip der päpſtlichen Unfehlbarkeit und über Bonalds Traditionalismus hinausgegangen, und in der That, da er zuerſt in der katholiſchen Kirche (der Geſamtheit der Gläubigen) den Ausdruck der unfehlbaren Geſamtvernunft erblickt hatte, erſchien es nicht als Inkonſequenz, wenn er ſpäter (Parole d'un Croyant, 1836, le livre du Peuple, 1837) vom katholiſchen zum demokratiſchen Standpunkt überging und die „Stimme Gottes" nicht in der „Stimme der Kirche", ſondern in der „Stimme des Volkes" vernahm, denn die „Geſamtvernunft" als Kriterium der Wahrheit, die allgemeine Übereinſtimmung blieb im Grunde beſtehen. Eine Philoſophie, die erneuernd und heilend auf die durch die Revolution in Verwirrung geratenen geſellſchaftlichen Zuſtände durch eine unfehlbare Autorität wirken wollte, verfolgte natürlich praktiſche Ziele, die außerhalb der Kirche zu dem modernen Sozialismus führten, deſſen Begründer, Claude Henri de Saint-Simon (1760—1825), auch von theokratiſchen Anwandlungen nicht frei war (Catéchisme des industriels, 1823, Nouveau Christianisme, 1825), die Geſellſchaft religiös umzugeſtalten ſuchte und ein neues Chriſtentum werkthätiger Bruderliebe ſowie die Arbeiterfrage als das wichtigſte Problem der modernen Geſellſchaft verkündete. Einer ſeiner Schüler, Auguſte Comte (1798—1857), bekämpfte den „Spiritualismus" Couſins und wurde Gründer der „poſitiven Philoſophie" (Cours de philosophie positive, 1839), die unter Verwerfung jeglicher Unterſuchung der Anfangs- und Endurſachen eine Geſellſchaftswiſſenſchaft (sociologie) allein auf die auf Erfahrung und Beobachtung ruhenden Wiſſenſchaften ſtützt und aus dem geſelligen Trieb die Moral des Altruismus entwickelt.

2. Die lyriſche und epiſche Dichtung.

Nach der Revolution werden Chanſon und Vaudeville von Déſaugiers und Béranger künſtleriſch gepflegt und einer neuen, letzten Blüte zugeführt. Marc Antoine Déſaugiers (1772—1827), der 1797 nach Paris gekommen war und als Präſident eines alten Vergnügungsvereins (le Caveau) volkstümliche Geſellſchafts-, Trink- und Liebeslieder dichtete, war der beliebteſte und erfolgreichſte Liederdichter des Kaiſerreichs. Seine Poeſien, der ungemiſchte Ausdruck der ſogenannten epikureiſchen Lebensauffaſſung, ſingen, im ganzen anſtändig, in reiner und gewählter Sprache von „Nichtsthun, Liſette und Wein" und laſſen ſelten ernſtere

Gedanken zu Worte kommen. Dagegen hallen Jean Pierre de Bérangers (1780—1857; ſ. die untenſtehende Abbildung) Lieder von den lebhaften und lauten politiſchen und ſozialen Tageskämpfen wider, oder ſie beleben ſich durch den geräuſchvollen und hoffnungsreichen Aufſchwung, den die wunderbare franzöſiſche Nation in dieſer Zeit nahm. Béranger verſuchte ſich zuerſt in „ernſthaften“ Gedichten, bevor er ſeine litterariſche Heimat im Liede fand. Dann wurde er durch den „ausdauerndſten und angeſtrengteſten Fleiß“ Meiſter in der ſchwierigen Kunſt, ſich in wenigen Worten klar, treffend und ungezwungen auszudrücken und durch den Refrain einen glücklichen muſikaliſchen Abſchluß zu finden. Er beſtrebte ſich, „der Lafontaine der Chanſon“ zu werden. Lucian Bonaparte nahm ſich des in Dürftigkeit lebenden jungen Dichters an und überwies ihm ein kleines Jahrgeld; ſpäter wurde Béranger Sekretär bei der Univerſität (1809—1821). In ſeiner erſten Sammlung („Chansons morales et autres“, 1815) verkündete er im Geiſte Déſaugiers ein menſchenfreundliches, beſcheidenes „Epikureertum“ ohne ſoziale und politiſche Satire, denn der „König von Yvetot“ war harmlos und machte ſelbſt Napoleon Freude. Aber ſeit der Rückkehr der Bourbonen zeigte er ſich in ſeinen Liedern auch politiſch und patriotiſch beſorgt um das Heil des Vaterlandes. Im „Marquis de Carabas“ (November 1816) ſind mit ſchneidendem Hohne die Gefühle des Bürgers und Bauern über den Hochmut und die Anſprüche des aus der Verbannung heimkehrenden Adels ausgeſprochen: es iſt das „geſellſchaftliche Motiv“ der franzöſiſchen Revolution, das hier zum Ausdruck kommt. Dieſes Lied ſang man, als die „chambre introuvable“ von der Regierung „im Namen der Gerechtigkeit“ einen Rachefeldzug gegen die Aufrührer, Proſkriptionen und Strafen verlangte. Als bürgerlich denkender Franzoſe verabſcheute Béranger den Adel und die Pfaffen, „die vornehme Geſellſchaft, die ſich etwas darauf zu gute that, moraliſch zu ſein ohne moraliſchen Wandel“. Die Meinung, daß der König nur für den Adel und die Prieſter da ſei, wurde damals populär. Mißtrauen gegen alles, was mit Hof und Regierung zuſammenhängt, atmen die politiſchen Lieder Bérangers.



Jean Pierre de Béranger. Nach der Zeichnung von Charlet, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Er hat ebenſo reichlich wie Paul Louis Courier (1772—1825) durch ſeine politiſchen Flugſchriften in einer zugleich volkstümlichen, klaſſiſchen und bisweilen altertümelnden Proſa (Pamphlets des Pamphlets, 1824) zur Vernichtung der alten Monarchie beigetragen, wenn er Hof und Regierung lächerlich machte und die Empfindlichkeit des Volkes durch den Rückblick auf die große napoleoniſche Vergangenheit und den Ruhm der dreifarbigen Fahne reizte. Aus den Liedern des Dichters erklangen die Gefühle der Abneigung gegen politiſchen Zwang, gegen geſellſchaftlichen Hochmut, gegen alles, was die eigene Behaglichkeit ſtörte, lebhafte Begeiſterung für des Vaterlandes Ruhm und Unabhängigkeit, ein menſchenfreundliches und empfindſames

Wohlwollen und vor allem jener eigenſinnige Gleichheitsinſtinkt, der ſo echt franzöſiſch iſt. Béranger fühlte ſich edler und beſſer als die Vornehmen, weil er „Volk“ war, und „das Volk war ſeine Muſe“. Er folgte der öffentlichen Meinung, weil er als Pariſer Philiſter ſich nicht über ſie zu erheben vermochte, er hatte das Höchſte erreicht, wenn es ihm gelang, einen allgemein verbreiteten Gedanken in ein unmittelbar wirkendes, leichtbeſchwingtes Lied zu verwandeln. Den bitterſten Hohn und ſchärfſten Spott wider die Regierung und die kirchliche Partei enthielt beſonders die zweite Sammlung ſeiner Lieder von 1821 („Hanswurſt“ [Paillasse], „Der Dickbauch“ [le Ventru], „Die Kapuziner“ [les Capucins], „Die ehrwürdigen Väter“ [les Révérends Pères] und die napoleoniſchen Chanſons „Die Kinder Frankreichs“ [les Enfants de France], „Die alte Fahne“ [le Vieux Drapeau], „Der fünfte Mai“ [le Cinq Mai]). Die Regierung forderte den Dichter vor Gericht: er wurde zu einer Geldbuße und drei Monaten Gefängnis verurteilt. Seine dritte Sammlung („Chansons nouvelles“, 1825) koſtete ihm ſogar neun Monate Gefängnis und 10,000 Franken Geldbuße, die von ſeinen Freunden, Mitgliedern der Oppoſition wie Laffitte, bezahlt wurden.

Mit der Vertreibung der Bourbonen war Bérangers Bedeutung als politiſcher Sänger abgeſchloſſen. Als dem erfolgreichen poetiſchen Gehilfen wurden ihm von der Julimonarchie Ämter und Titel angetragen, aber alles, ſelbſt einen Sitz in der Akademie, ſchlug er aus: in kluger Weiſe erhielt er ſein Anſehen und ſeine Würde dadurch aufrecht, daß er nur als Chanſonnier gelten wollte. Die Leibrente von 8000 Franken, die ihm ſein Verleger ausſetzte, reichte für ſeine Lebensbedürfniſſe aus; er blieb von der Sucht vornehmen und glanzvollen Auftretens frei, an der die berühmteſten Dichter ſeiner Zeit krankten. Napoleon III. erfüllte ſpäter eine perſönliche Dankespflicht, als er Béranger 1853 auf Staatskoſten mit den Ehren eines Marſchalls begraben ließ. Béranger hatte 1833 noch eine letzte Liederſammlung veröffentlicht; ſein Nachlaß enthielt ſeine eigene Lebensgeſchichte und 94 Lieder aus den Jahren 1834 bis 1851.

Dem überſchwenglichen Beifall, den Béranger bei den eigenen Zeitgenoſſen fand, iſt ſpäter eine vielleicht unverdiente Geringſchätzung gefolgt. Des Dichters ſittliches und philoſophiſches Pathos iſt freilich oft ſeicht und abgeſtanden, ſeine Scherze ſind allzu frei, ſeine Spöttereien derb, ſeine Lieder bisweilen von trockener und nüchterner Verſtändigkeit. Aber mit Recht hat man geſagt, daß es „dem franzöſiſchen Geiſte den Prozeß machen“ hieße, wenn man Béranger, der wie kein anderer vor oder nach ihm das franzöſiſche Lied zu einer Macht erhob, nicht gelten laſſen wollte. Er hat in ſehr verſchiedenen Tönen geſungen, Geſellſchafts-, Wein- und Liebeslieder nach Collé und Désaugiers, Romanzen in der Weiſe Moncrifs, aber zu ſeiner eigenſten Schöpfung hat er das alte Vaudeville gemacht, indem er es zum politiſchen und patriotiſchen Lied umgeſtaltete. Echte lyriſche Stimmung, Schwung und reizvoller Wohlklang, eine Verſchmelzung von Spott und Invektive mit Gefühl und Zärtlichkeit zeichnen dieſe Gedichte aus, vor allem Bérangers balladenartige Chanſons, die von den Leiden und Freuden der Unglücklichen ſingen, von Bettlern, Schmugglern und Zigeunern. Aber der Volksſänger Béranger, in ſeinem Glauben und ſeinen ſozialen Überzeugungen ein harmloſer Schüler Rouſſeaus, iſt in ſeiner poetiſchen Sprache abhängig von der klaſſiſchen Überlieferung; klar, einfach und gewählt iſt ſeine Rede, aber nicht ohne die herkömmlichen Zierſtücke: er verſchmäht nicht „Hymens holde Früchte“, „den von Bellona verratenen Franzoſen“ und andere echt klaſſiſche Umſchreibungen.

Auch Caſimir Delavigne (1793—1844), der als elegiſch-ſatiriſcher Dichter neben Béranger eine Zeitlang von der Volkstümlichkeit emporgetragen wurde, war klaſſiſch. In ſeinen „Meſſeniaden“ (les Messéniennes) — der Name iſt eine wenig angebrachte Erinnerung an die nach Ithome geflüchteten heldenmütigen Meſſenier — verlieh er ſchwungvoll dem Gefühl der Kränkung Worte, das die notwendigen Opfer hervorriefen, die der Sturz des Kaiſers Frankreich auferlegte. Dieſe Elegien liefen zuerſt 1816 handſchriftlich um. In der Form ſind ſie nicht gewaltſam hervordrängende Ausbrüche patriotiſchen Grolles und ſittlicher Entrüſtung, ſondern gemäßigt, korrekt und rein. Die Übertreibung liegt in der gekränkten Nationaleitelkeit, die kein Gedächtnis dafür beſitzt, daß Frankreich ſich auf fremde Koſten bereichert, ſeine Kriege auch mit fremdem Gut und Blut geführt hat. Und noch eigentümlicher iſt die Trauer der Muſen und die ſittliche Entrüſtung Delavignes über die Gewaltthätigkeit, Treuloſigkeit und Barbarei des Siegers, der ſeine von Napoleon geraubten Kunſtſchätze zurückholt.

Großartige Wirkung übten während der Julirevolution die Satiren von Auguſte Barbier (1805—82) aus, die der Dichter, als alle Herzen von patriotiſcher Erregung lebhafter und höher ſchlugen, unter dem Titel „Jamben" (Jambes) veröffentlichte. Unter dieſen Satiren ſind beſonders zwei, „Das Idol" (l'Idole) und „Die Beuteteilung" (la Curée), von hinreißender, zorniger Beredſamkeit. In der erſten Dichtung, die als ſein Meiſterwerk gilt, erhebt ſich Barbier gegen den thörichten Kultus, den der Liberalismus mit dem Andenken des corſiſchen Eroberers treibt, während er in der anderen Satire die Selbſtſucht und die Habgier der Sieger von 1830 geißelt oder vielmehr der „coureurs de salon" (Salonhelden), die mit cyniſchem Geſchrei die Beute des Königtums an ſich reißen: „denn jeglicher verlangt ein Stück davon".

Schon lange beſaß Frankreich eine Dichtung, die nach altem Brauche lyriſch genannt wurde, wenn ſich darin die Kunſt geſchmückter Rede und harmoniſchen Strophenbaues bewährte, oder wenn der in den Wohlklang der Verſe gefaßte Witz ſich an beſtimmte ſangbare Weiſen anſchmiegte. Aber die echte Lyrik, die Poeſie der perſönlichen Gefühle und Gedanken, wurde den Franzoſen doch erſt durch die „Poetiſchen Betrachtungen" (Méditations poétiques, 1820) von Alphonſe de Lamartine (1790—1868; ſ. die Abbildung, S. 620) offenbart. Lamartine war dreißig Jahre alt geworden, ehe er, nach verſchiedenen Anläufen und Verſuchen, ſich plötzlich der Welt als ein Dichter zeigte, der Töne anzuſchlagen verſtand, wie man ſie bis dahin noch nicht vernommen hatte.

Während ſeiner erſten Lebenszeit war des Dichters Heimat das Schloß Milly in den Bergen von Hochburgund geweſen. Lamartine hatte unter Anleitung ſeiner frommen Mutter frühzeitig die Bibel, die Schriften François von Sales' und Fénelons kennen gelernt, aber auch die modernen Dichter zogen ihn an: Saint-Pierre, Chateaubriand, Oſſian, Byron und Goethe („Werther"). Beſonders rühmt er den Einfluß, den Chateaubriand, der große Zauberkünſtler des Stiles, auf ſein junges Gemüt ausgeübt habe. In den Jahren 1811 und 1812 beſuchte er auch Rom und Neapel, und eine Erinnerung an dieſen „Ferienausflug" bewahrt in freier poetiſcher Verklärung die Geſchichte der „Graziella" (vgl. S. 622).

Lamartine trug ſich ſchon früh mit großen Plänen zu tragiſchen und epiſchen Gedichten, aber es kamen vorläufig nur die „Poetiſchen Betrachtungen" zur Ausführung, deren in Sehnſucht und Innigkeit, in Gott und Natur ſchwelgende Klänge ſich ſchnell der Gemüter bemächtigten, die Chateaubriands ſchönſeliger Katholizismus vorbereitet hatte. Und nicht nur die umfangreicheren philoſophiſch-religiöſen Gedichte „An Lord Byron" (A Lord Byron), „An die Unſterblichkeit" (A l'immortalité), „An Gott" (A Dieu), ſondern gerade die kürzeren, „Das Thal" (le Vallon), „Die Einſamkeit" (l'Isolement), „Der See" (le Lac), „Der ſterbende Chriſt" (le Chrétien mourant), waren von überraſchender und tiefer Wirkung. „Endlich die Poeſien eines Dichters!", urteilte der junge Victor Hugo. Lamartine brachte ſeine politiſche Geſinnung derjenigen de Maiſtres, Bonalds und Chateaubriands nahe; daher murrte der politiſche und religiöſe Freiſinn über die neue gefühlsſelige, metaphyſiſche, myſtiſch-religiöſe Poeſie, in der ſich der Dichter als ein „Vater des Glaubens“ erwies, aber die aufſtrebende, begabte und begeiſterungsfähige Jugend begrüßte Lamartine mit Jubel. Des Dichters Chriſtentum iſt freilich mehr gerührte Verehrung und dankbare Bewunderung des Schöpfers, der in der ſchönen Natur zu uns redet, als feſte Bekenntnistreue und Glaubenszuverſicht, aber dennoch konnte Nodier frohlockend ſchreiben: „Die Muſen des klaſſiſchen Parnaſſes haben all ihren verführeriſchen Reiz eingebüßt, das Chriſtentum iſt da und wird hinfort über all die poetiſchen Geſchlechter der Zukunft herrſchen mit den drei unſterblichen Muſen Glaube, Liebe, Hoffnung!“ Vielleicht noch mehr in den kleineren Gedichten Lamartines als in ſeinen großen Oden und Gedankendichtungen offenbart ſich jener ergreifende Zauber ſeiner Kunſt, die dem Zwieſpalt der Gefühlserregungen harmoniſche Klänge entlockt, durchzittert von Vertrauen und Verzagtheit, Entzücken und Wehmut, hoffnungsarmem Bewußtſein der Vergänglichkeit und erhebender Ahnung des Ewigen und Unendlichen. Der Dichter ſelbſt geſtand ſich das Verdienſt zu, daß er „die Poeſie vom Parnaß heruntergeholt und dem, was man die Muſe nannte, anſtatt der herkömmlichen Lyra von ſieben Saiten die Fibern des menſchlichen Herzens gegeben habe, die durch die unzähligen Schwingungen der Seele und der Natur bewegt werden“.

Alphonſe de Lamartine. Nach dem Gemälde von François, Baron Gérard, im Muſeum zu Verſailles, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 619.

Auf die erſte Sammlung folgten die „Neuen Betrachtungen“ (Nouvelles Méditations poétiques, 1823), worin das „Letzte Lied Childe Harolds“ Byron gewidmet war und ein Gedicht an Bonaparte an den „Fünften Mai“ Manzonis erinnert. Außerdem finden ſich hier poetiſche

Betrachtungen und Träumereien wie in der erſten Sammlung, in weichen, mitunter nachläſſigen Verſen. Den Abſchluß dieſer ahnungsvollen und ſtimmungsreichen Lyrik bildeten die „Poetiſchen und religiöſen Harmonien“ (Harmonies poétiques et religieuses, 1830), worin ſich die Verwandtſchaft mit den religiöſen Anſchauungen Saint-Pierres vielleicht noch entſchiedener als früher ausſprach. Den berühmten Dichter und „wohlgeſinnten“ Edelmann ſuchte jetzt die Gunſt des Hofes auf: Lamartine wurde im Geſandtſchaftsdienſte in Florenz verwendet und 1829 Mitglied der Akademie. Seiner diplomatiſchen Laufbahn ſetzte bald darauf die Julirevolution ein Ziel, ſo daß er Zeit fand, im Jahre 1832 mit Frau und Kind auf einem mit fürſtlicher Pracht ausgerüſteten Schiffe eine Orientreiſe zu unternehmen. Als eine bunte und glänzende, aber wenig zuverläſſige Schilderung dieſer Reiſe erſchienen nach der Rückkehr die „Erinnerungen, Eindrücke, Gedanken und Landſchaften während einer Reiſe im Morgenlande“ (Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1835).

Während ſeiner Abweſenheit war Lamartine Mitglied der Kammer geworden, doch beſchäftigte ihn zugleich lebhaft der Entwurf eines großen philoſophiſchen Epos. Er dachte an eine Anzahl einzelner Dichtungen als Glieder einer langen Kette. Zur Ausführung kam indeſſen nur eine dieſer Epiſoden: „Jocelyn“ (1836). Ein Jugendabenteuer, das ſein Lehrer, der Abbé Dumont, in den Revolutionsjahren erlebt hatte, gab Lamartine die Anregung zu dieſer Dichtung, in der der Aufenthalt des geflüchteten Prieſters und ſeiner adligen jungen Schülerin in einer Köhlerhütte der Cevennen idealiſiert wurde. Aber es lebten auch eigene Jugenderinnerungen im „Jocelyn“ wieder auf. „Wir ſind's, Du und ich“, ſchrieb Lamartine an ſeinen Freund Virieu, „geſchildert, wie wir mit ſechzehn Jahren waren, in dem Stile, den Du gern haſt, ohne Geräuſch, ohne Glanz, ohne großen Faltenwurf; in der Darſtellungsform häuslicher und evangeliſcher Poeſie.“

Die Einleitung des „Jocelyn“ iſt einfach und realiſtiſch, ſpäter folgen reiche und glanzvolle Beſchreibungen erhabener Naturſzenen und gefühlsinniger und leidenſchaftlicher Erregtheit. Der Jäger ſucht ſeinen alten Freund, den Landpfarrer Jocelyn auf. Auf der Stiege begegnet ihm weinend des Prieſters alte Dienerin und erzählt ihm, daß ihr Herr geſtorben ſei. Aus der geringen Habe des Abgeſchiedenen nimmt der Jäger das Tagebuch an ſich, und in ihm entdeckt er die folgende Geſchichte. Jocelyn hat im Frühling ſeines Lebens geliebt, aber verzichtet, um ſeiner Schweſter ſeinen Anteil am väterlichen Erbe zu überlaſſen und damit ihr Glück zu begründen. Er ſelbſt entſchloß ſich damals, Prieſter zu werden, aber als er auf dem Seminar ſtudierte, brach die Revolution aus; er wurde in ihre Wirren fortgeriſſen, mußte flüchten und rettete ſich in die Berge des Dauphiné. Als die erhabene Einſamkeit des Gebirges dem jungen Träumer ſchon nicht mehr genügt, ſtößt ein verfolgter, tödlich verwundeter Emigrant zu ihm und vertraut ihm ſterbend ſein Kind an. Den Einſamen beglückt jetzt die Gegenwart eines Gefährten, aber er entdeckt beſchämt, daß ſein Schützling ein Mädchen, „das blinde Gefühl der Freundſchaft thörichte Liebe iſt“. Noch iſt er nicht durch das Prieſtergelübde gebunden. Eine Lawine ſtürzt vom Berge und ſchließt, alle Wege verſchüttend, Jocelyn und Laurence ein. So leben ſie, ein Paar wie Paul und Virginie, in Unſchuld miteinander bis zur Schneeſchmelze, als Jocelyn plötzlich nach Grénoble gerufen wird, um einem alten Biſchof, ſeinem gütigen Freunde, im Gefängnis die letzte Wegzehrung, die nur ein Prieſter darreichen darf, zu erteilen. Jocelyn weigert ſich, Prieſter zu werden, und bekennt ſeine Liebe zu Laurence. Aber der Biſchof ermahnt zum Verzicht auf die irdiſche Liebe und weiht Jocelyn im Gefängnis zum Prieſter: wie in „Atala“ wird ein asketiſcher Eigenſinn als die Erfüllung einer höchſten ſittlichen Forderung hingeſtellt. Laurence verzweifelt über die ihr unerklärliche Sinneswandlung Jocelyns und verläßt dieſen; ſie wird einem ungeliebten Gatten vermählt und betäubt ihr Herz in einem leichtfertigen Genußleben. Nach Jahren wird Jocelyn in ſeiner Eigenſchaft als Pfarrer in eine Herberge zu einer ſterbenden Frau beſtellt, um ihre Beichte zu hören. Er erkennt Laurence. Alles bereut ſie, nur ihre erſte Liebe nicht: „Mein Verderben war, daß er mich aufgegeben hat.“ Der Pfarrer nimmt ihre Sünden auf ſich, verheißt ihr volle Vergebung und die „vorzeitige Krone des ewigen

Lebens“. Er gräbt ihr dann ſelbſt ein Grab auf dem Berge vor der Grotte, in der ſie gemeinſam gelebt hatten, und verzehrt hinfort ſein Leben in opferreicher Thätigkeit für ſeine Gemeinde. Leider erzählt der Dichter in einem Nachwort, daß die Leiche des Pfarrers ausgegraben und neben Laurence gebettet worden ſei. War es nicht genug, daß der Edle, der ſein Herz bezwang, in der hoffnungsreichen Innigkeit ſeines Glaubens und in den Werken der Nächſtenliebe ein goldenes Lebensziel gefunden hatte?

Wenn ſchon Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand der Liebesidylle einen ungewohnten, ja faſt gezwungenen Umſchwung ins Tragiſche verliehen hatten, ſo ſteigerte ſich bei Lamartine noch die Anwendung erklügelter Vorausſetzungen, und es bedurfte der ganzen Kunſt des Dichters, der Schönheit und des Wohlklanges ſeiner Verſe, der prächtigen Beſchreibungen und des innigen Tones, um die rührende Geſtalt des Helden und das ganze Werk zu einer Schöpfung zu erheben, die als epiſche Idylle in der franzöſiſchen Litteratur ihresgleichen nicht hat.

Das folgende Epos Lamartines, „Der Fall eines Engels“ (la Chute d'un Ange, 1838), läßt die kirchlichen Vorausſetzungen ſchon fallen. Auch dieſes Werk dachte ſich Lamartine als Vorſpiel zu einem großen Gedicht über die menſchliche Seele, die auf den Wegen der Vorſehung inmitten der Prüfungen des Erdendaſeins ihre Wandlungen zur Vollkommenheit durchmacht. Die erſchreckend treuen Gemälde von Verderbtheit, Roheit und üppigen Laſtern wurden ſittlich anſtößig gefunden, mit mehr Recht aber hätte man die verſchwommene Phantaſtik und die nachläſſige Form der Schilderungen beanſtanden können.

Lamartines letzte lyriſche Sammlung („Recueillements poétiques“, 1839) ſteht ſchon unter dem Zeichen der Politik, da der Dichter, fortgeriſſen von ſeiner hervorragenden redneriſchen Begabung, als „demokratiſcher Konſervativer“ das verfaſſungsmäßige Königtum in ſeinen Schutz nahm und es in den Dienſt edler Menſchenliebe zu ſtellen wünſchte. Ganz im Lager des politiſchen Freiſinns befand er ſich endlich, als er in der glänzenden „Geſchichte der Girondiſten“ (Histoire des Girondins, 1847, 8 Bände) die poetiſche Legende der großen Revolution ſchuf und die geſchichtliche Auffaſſung ihrer Vorgänge bei den Gebildeten ſo mächtig beeinflußte, daß er hierdurch den Sturz der Julimonarchie beſchleunigte und als einer der geiſtigen Urheber der franzöſiſchen Republik von 1848 erſchien. Die Volksgunſt hob Lamartine damals auf eine ſeltene Höhe politiſchen Anſehens; als ein mutvoller und edler Mann hat er ſeinen großen moraliſchen Einfluß gebraucht, um ſeinem Vaterlande den inneren Frieden und die bürgerliche Ordnung zu erhalten. Aber nach der Wahl in die geſetzgebende Verſammlung lehnte er den Vorſitz in der Regierung ab, und ſeine Bedeutung ſank mit reißender Schnelle: nach dem Staatsſtreich vom 2. Dezember 1851 hatte er aufgehört, eine politiſche Perſönlichkeit zu ſein.

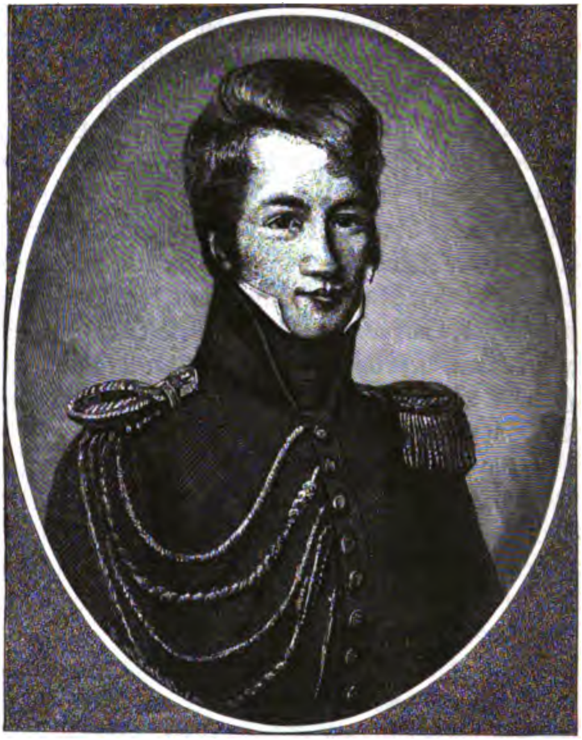
In ſeinen Denkwürdigkeiten („Raphaël, pages de la vingtième année“ (Raphael, Gedenkblätter des zwanzigſten Jahres, 1849) und in den „Vertraulichen Mitteilungen“ (Confidences und Nouvelles confidences, 1849 und 1851) ſchildert der Dichter mit überfließender Empfindung ſein Jugendleben. Die „Neuen Bekenntniſſe“ enthalten außerdem die reizende italieniſche Fiſcheridylle „Graziella“ (1853). Der Hang zu einer ſorgloſen und glänzenden Lebensführung brachte Lamartine öfter in Notlagen, gegen die er mit der Feder ankämpfte, bis endlich der Staat ihm die Zinſen einer halben Million als lebenslängliche Rente gewährte (1867) und ihn ſo bis zu ſeinem Tode vor der Not des Daſeins bewahrte.

Lamartines Laufbahn als Dichter war damals ſchon längſt abgeſchloſſen; ſchon früher (1831) hatte er auf hämiſche Anklagen und Verkleinerungen politiſcher Natur mit einem kräftigen poetiſchen Wort erwidert. Auch ſpäter durfte er ſich rühmen, ſtets ſeiner Überzeugung treu geblieben zu ſein und uneigennützig und mutig, auch gegen die öffentliche Meinung, ſeinem Glauben, ſeinem Vaterlande, der Sache der Freiheit und Menſchlichkeit gedient zu haben.

Litterariſch gehörte er keiner Schule an: man hätte ihn weder als Romantiker noch als Klaſſiker bezeichnen dürfen. Er ſelbſt nannte den „falſchen“ Klaſſizismus und die Romantik „zwei miteinander wetteifernde Ungereimtheiten, die bald zuſammenſtürzen mußten, um in der Litteratur der Wahrheit Platz zu machen, der Wahrheit in den Gefühlen, der Kraft und Sicherheit in der Darſtellung“.

Der Zauber und der muſikaliſche Wohllaut ſeiner Verſe läßt manche Nachläſſigkeiten und Fehler des Ausdrucks unverborgen. Lamartine hatte eine ſorgloſe Art, zu ſchaffen, es heißt, er habe nie die nachbeſſernde Hand an das gelegt, was einmal niedergeſchrieben war. Aber er hat dennoch der franzöſiſchen Sprache ſo zarte und einſchmeichelnde Melodien entlockt wie nicht leicht ein anderer, und die ſeinen Geſtaltungen und Gedanken mangelnde Kraft, Selbſtändigkeit und Beſtimmtheit erſetzt die zu allen „Fibern des Herzens“ — um ſeinen Lieblingsausdruck zu brauchen — ſprechende Innigkeit der ſeeliſchen Empfindung.

Als Dichter iſt Lamartine innerlich am nächſten **Graf Alfred de Vigny** (1797—1863; ſ. die nebenſtehende Abbildung) verwandt. Dieſer war unter Ludwig XVIII. Offizier, nahm aber 1827 ſeinen Abſchied. Er eiferte in den anonym erſchienenen „Poèmes“ (1822) zuerſt André Chénier nach; ſelbſtändiger war er in ſeiner lyriſch-epiſchen Dichtung („Poèmes antiques et modernes“, 1826), in „Moïse“, „Dolorida“ und „le Cor“ (das Horn), einer herrlichen Ballade über Rolands Tod. Auch er iſt von jenem Zuge der Zeit ergriffen, der auf eine Vertiefung des religiöſen Empfindens hinſtrebte. In „Eloa“ (1826) wird der geiſtliche Stoff freilich etwas weltlich, aber doch im Sinne eines pantheiſtiſch gefärbten, weltſchmerzlichen Katholizismus behandelt.



Alfred de Vigny. Nach einem Gemälde im Muſeum Carnavalet zu Paris, wiedergegeben in Paléologue, „Alfred de Vigny“, Paris 1891, Hachette.

Die Thräne, die Jeſus über den Tod des Lazarus vergoſſen hat, wird von den Seraphim in einer Demanturne vor den Thron des Ewigen gebracht. Der belebende Strahl des heiligen Geiſtes ſchafft daraus den Engel Eloa, ein Weſen des Mitleides und der Liebe, das der Drang beſeelt, Unglückliche zu lieben und zu tröſten. Der Unglücklichen Unglücklichſter iſt Luzifer, der gefallene Engel. Beinahe hätte ihn Eloa bekehrt: „wer weiß, das Böſe wär' vielleicht nicht mehr vorhanden!“ Aber nicht der Dämon wird beſiegt, ſondern Eloa fällt.

War dieſe Dichtung, die an Moore erinnert, beſtimmt, mehr zu ſein als ein fein ausgearbeitetes Kunſtwerk, das mit mancher funkelnden Einzelheit geſchmackvoll ausgeziert war? In ſeinem „Moſes“, der Victor Hugo gewidmet iſt, zeigt Vigny ſich von der Erhabenheit ſeines Berufes überzeugt, er läßt Moſes vor dem Angeſichte Jehovahs klagen, wie ihn der Ruhm und die Größe, zu der er erkoren ſei, den Menſchen entfremden, ihn einſam und traurig machen müßten. Die Deutung auf den „überſinnlichen ſinnlichen Freier" des Ruhmes, den „Paria der Größe", den von ſeiner gewaltigen Aufgabe erfüllten Dichter liegt nahe. Aber Vigny war und blieb ein feiner Sprachkünſtler, ein zartes und edles Dichtergemüt, das ſich ſcheu von der Öffentlichkeit in ſeinen „Elfenbeinturm" (Sainte-Beuve) zurückzog und daher am wenigſten in der Poeſie ein Führer ſeines Volkes zu ſein vermochte.

3. Die Romantik. Das Drama.

Die litterariſche Revolution, die um 1830 zum Siege gelangte, nahm bereits ſeit etwa 1818 einen ungeſtüm vorwärtsdrängenden Charakter an. Die Einzelheiten, die den Kampf zwiſchen der alten und der neuen Schule veranſchaulichen, ſind leicht zu verfolgen; ſchwerer iſt es, eine bündige, klare und ausreichende Erklärung des Begriffes „romantiſch" zu geben. Man gewöhnte ſich bald, mit dem bequemen Worte eine Fülle verſchiedenartiger geiſtiger und materieller Lebensäußerungen zu bezeichnen, aber man fragte wohl auch: iſt unter dem „Romantiſchen" das Mittelalterlich-Chriſtliche, wie bei Frau von Staël, zu verſtehen, das Fremdländiſche (der Exotismus), der Realismus und die „Lokalfarbe", die innerliche, perſönliche Poeſie, der Gegenſatz des Ungewöhnlichen zum Alltäglichen, die Vermiſchung der Dichtungsarten (confusion des genres), der nationalgeſchichtliche Gehalt der Dichtung oder bloß die Verneinung des Klaſſizismus, die Befreiung vom Zwange der Regeln? Oder iſt, was in dieſer Zeit „romantiſch" genannt wird, nur der Drang nach Wahrheit und Tiefe, der Anſpruch der Kunſt, die geſamten Erſcheinungen des Lebens zu umfaſſen?

Um in das Weſen der romantiſchen Bewegung einzudringen, iſt gewiß vom Gegenſatze des Romantiſchen zum Klaſſiſchen auszugehen. Das alte franzöſiſche „romans" war als „romant" die Bezeichnung mittelalterlicher Liebes- und Heldengeſchichten geworden. Die Ableitung „romantic" (modern romantique) bedeutete dann romanhaft, abenteuerlich, und zu einer Zeit, wo die mittelalterlichen Romane als Hervorbringungen eines wenig feinen und ungezügelten Schaffenstriebes betrachtet wurden, im tadelnden Sinne: abenteuerlich, ungereimt, überſpannt. Aber auch den Reiz des Außergewöhnlichen und Ungeregelten drückt das Wort ſchon zu Rouſſeaus Zeit aus, wenn dieſer die Ufer des Bieler Sees „wilder und romantiſcher als die des Genfer" nennt. Als Graf Treſſan den Geſchmack für die alten Ritterromane mit ſeiner „Bibliothèque des Romans" neu belebte, als man Romanzen dichtete und ſang, kam das Wort „romantiſch" zu Ehren: man dachte dabei an das poetiſche Mittelalter, an tapfere und biederſinnige Ritter, an zartfühlende und innigliebende Edelfrauen, an Burgen und Feenſchlöſſer. In dieſem Sinne ſattelte Wieland ſeinen Hippogryphen zum Ritt ins alte romantiſche Land, das in der franzöſiſchen Überſetzung zuerſt „pays des fées", dann „pays des romans", endlich „régions romantiques" hieß. Frau von Staël fand das Wort bequem, um in der Dichtung den Gegenſatz zum Klaſſiſchen zu bezeichnen, doch mehr in geſchichtlicher als in äſthetiſcher Auffaſſung. Eine Poeſie, die ihren Inhalt aus einem anderen Kreiſe von zeitlichen Anſchauungen und Sitten ſchöpft als die klaſſiſche, iſt romantiſch: ſie wird von dem Geiſt einer Vorzeit beeinflußt und erfüllt, die von dem franzöſiſchen Klaſſizismus überſehen worden war. Völlig widerſprach freilich ein Rückgriff ins Mittelalter der klaſſiſchen Überlieferung nicht. Voltaire hatte „Zaire" und „Tancred" gebracht, Belloy die „Belagerung von Calais" (1765), Raynouard war mit ſeinen „Templern" (1805) und der „Ständeverſammlung zu Blois" (1810) gefolgt. Aber einmal waren das ſtoffliche Entlehnungen, anderſeits waren es ſchon Spuren einer Abwendung von der klaſſiſchen Überlieferung.

Wer aus dem chriſtlichen Mittelalter, wer aus fremden Ländern und fernen Zonen die Geſtalten und Motive ſeiner Dichtung holte, that ſchon einen Schritt über den Bannkreis der klaſſiſchen Litteratur hinaus. Rouſſeau, Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand führen ihren Leſer hinweg von den glänzenden Stätten einer verfeinerten Geſelligkeit und heraus aus den Kreiſen litterariſchen Herkommens in die beſcheidenen Hütten wenig kultivierter Provinzbewohner an den Geſtaden des Genfer Sees, in die Abgeſchloſſenheit einer Inſel des ſüdlichen Weltmeeres, in die kulturfernen Savannen an den Ufern des Meſchacebé. Der „Exotismus“ wurde eines der charakteriſtiſchſten Merkmale der Romantik, ein Kennzeichen vielbewunderter Dichtungen und Reiſebeſchreibungen, noch ehe er in den Werken Victor Hugos, Alfred de Vignys, Mérimées und anderer Romantiker voll erblühte. Frau von Staël hatte auch auf die deutſche Poeſie hingewieſen, die von urſprünglicherer Friſche als die franzöſiſche zu ſein ſchien, und neben der deutſchen wurde die engliſche Dichtung wichtig. Man ließ ſich in ſeinem Denken und Schaffen von dem „Norden“ beeinfluſſen; von Süden her, von Italienern und Spaniern, hatte man bereits im 16. und 17. Jahrhundert ſeine Anregungen empfangen. England war ja ſchon während des 18. Jahrhunderts für die geiſtige Kultur Frankreichs bedeutungsvoll geweſen, aber die klaſſiſche Überlieferung in der Dichtung hatte damals dieſen Einflüſſen noch Stand gehalten. Der perſönliche Zug der engliſchen und der deutſchen Poeſie im Gegenſatz zur Geſellſchaftsdichtung Frankreichs war ſchon von Frau von Staël bemerkt worden. Rouſſeau, der Proteſtant und Sohn der romaniſchen Schweiz, hatte in Frankreich dem deutſchen und engliſchen Individualismus den Weg bereitet. Frau von Staël, auch eine Schweizer Proteſtantin, hatte nicht nur in ihren Romanen das Recht der Perſönlichkeit beanſprucht, ſich ausleben zu dürfen. Unter den großen Dichtern des Auslandes waren Byron („Don Juan“) und Goethe („Fauſt“, „Werther“) die Quellen dieſer geiſtigen Strömung, und auch Walter Scotts Name gewann bald einen guten Klang in Frankreich. Was Rouſſeaus Saint-Preux, Chateaubriands René, Conſtants Adolphe begonnen hatten, vollendete die Bekanntſchaft mit den Deutſchen und den Engländern.

Maßgebender und wichtiger als dieſe von außen kommenden Einflüſſe waren aber entſchieden die Folgen der großen franzöſiſchen Staatsumwälzung. Hatte ſie zuerſt den Bau des Klaſſizismus unverſehrt gelaſſen, weil die Vernunft ihn errichtet hatte, ſo ſind doch die durch die Revolution erzeugten Stimmungen und Erfahrungen und die ſozialen Veränderungen, die ſie herbeiführte und vorbereitete, auch der Nährboden einer litterariſchen Richtung geworden, die ſich gegen den Zwang der Überlieferung aufbäumte und nach Freiheit lechzte. Politiſche Schranken waren niedergelegt worden, die Vorrechte einzelner Stände und Gruppen hatten der bürgerlichen Gleichheit Platz gemacht, der Einzelne fühlte ſich nur durch Geſetze noch gebunden, die für alle gültig waren. Die Vorläufer der Romantik und ihre Bekenner waren in ihrer Jugend revolutionsfeindlich und „reaktionär“ geweſen, weil der aus der Revolution hervorgehende Staat die Geſetzgebung des Herkommens und die ariſtokratiſche Ausſchließlichkeit des Klaſſizismus in der Kunſt noch begünſtigt hatte, aber wer ſich vom Klaſſizismus in Dichtung und Sprache losſagte, kämpfte gerade wider das Erzeugnis einer langen ariſtokratiſchen und monarchiſchen Gewöhnung. Alles ſagen zu dürfen und es ſagen zu können, wie man wollte, war das nicht der Triumph der perſönlichen Freiheit, des Individualismus? Bei Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Saint-Beuve, Muſſet offenbart die Dichtung die eigenſten Seelenerfahrungen der Poeten, ihre Schöpfungen ſind oft nur perſönliche Bekenntniſſe. Daher überwiegt das Lyriſche (le lyrisme), der Ausdruck der perſönlichen Stimmung ſelbſt in der epiſchen und in der dramatiſchen Poeſie. Die ſtarke Perſönlichkeit, die ſich gegen Geſetz und Herkommen auflehnt, behandelt auch in ſubjektiv ſelbſtherrlicher Weiſe die Gegenſtände des poetiſchen Schaffens. Die Lehrſätze der Poetik haben keine Geltung mehr, der Glanz der als muſtergültig betrachteten Vorbilder verblaßt, die neue romantiſche Richtung kehrt ſich ab von den Autoritäten des Klaſſizismus. Gegen ihn und ſeine Griechen und Römer ſtellt man ſich ſelbſt hin, verweiſt man auf die Engländer und Deutſchen, die Spanier und Italiener, gegen ihn beruft man ſich auf das chriſtliche Mittelalter, die vaterländiſche Geſchichte, gegen ihn verkündet man den Grundſatz der „litterariſchen Freiheit“. Der ſchaffende Geiſt war bislang gebunden durch das Herkommen und die öffentliche Meinung, die ſich von der Kritik beherrſchen ließ. Wer nur ſeinem eigenen Kopfe folgte, konnte weder in die Akademie kommen noch auf das „Théâtre français“ gelangen. Auch der ſelbſtherrliche Genius mochte zwar in der Theorie alles, wovon der äußere Erfolg abhing, als nicht vorhanden betrachten, praktiſch wollte doch auch er etwas gelten in der öffentlichen Meinung, in der Akademie und auf der Bühne. Aber das Schlagwort „Freiheit der Kunſt“ hat doch auch einen höheren Sinn als den rein praktiſchen; es heißt auch: der Künſtler iſt ſein eigener Geſetzgeber, er iſt nur abhängig von dem, was ihm die Mittel und das Weſen ſeiner Kunſt ſelbſt vorſchreiben. Wer den Dichter an Regeln bindet, verletzt das Recht des Genius, ſich ſeiner Natur gemäß zu entfalten. Daher die Aufſtellung eines neuen Kunſtideals, dem nur die freie, ſelbſtgewählte Form genügen kann: „Ausdruck des Charakters anſtatt der Verwirklichung des Schönen“ (Victor Hugo, Vorrede zum „Cromwell“). Die klaſſiſche Darſtellung des allgemein Wahren, Schönen und Vernünftigen vernachläſſigt die Eigenart des Gegenſtandes. Der Romantiker verzichtet zwar nicht ohne weiteres auf Wahrheit, Schönheit und Vernunft; an Stelle des allgemein Wahren ſetzt er aber die thatſächliche Wahrheit, an Stelle des typiſchen Schönheitsideals das charakteriſtiſch Schöne. Die Wirklichkeit, die ſo reich iſt an Farben, ſo verſchiedenartig und widerſpruchsvoll, ſoll der Künſtler nachbilden. Ausſchreitungen und Übertreibungen konnten bei der Ausführung dieſer Gedanken nicht ausbleiben; aber immer iſt doch jeder Einzelne beſeelt von dem Wunſche, in der Welt zu wirken, in der er lebt; nach ihr muß er ſich richten, wenn er ſich Geltung verſchaffen will; auch binden ihn die Mittel ſeiner Kunſt, die Sprache, die er weder geſchaffen hat noch umſchaffen kann, endlich der nationale Geiſt, dem eine reiche und lange Entwickelung ſeine Eigenart ausgeprägt hat. Der romantiſche Dichter, der ſo ſtolz auf ſeine eigenen Gefühle und ſeine Unabhängigkeit iſt, bleibt doch immer der Franzoſe, der den Reizen der äußeren Form huldigt und ſelbſt bei der Darſtellung des Abſtoßenden, Gräßlichen und Ungewöhnlichen nach ſchöner Abrundung ſtrebt oder durch die Kunſt der Antitheſe Herr der mannigfaltigen und ungeordneten Wirklichkeit zu werden ſucht. Der lauteſte Romantiker war im Innerſten doch klaſſiſch, der trutzigſte Individualiſt machte dem Ruhm oder dem Bedürfnis öffentlicher Beachtung große Zugeſtändniſſe. Wie hätte man auch in Frankreich in Litteratur und Dichtung den klaſſiſchen und den Geſellſchaftsgeiſt je erſticken mögen? Aber die Verneinung des in den Formen erſtarrten Klaſſizismus war eine befreiende That, befruchtend für die Kunſtlehre und das künſtleriſche Schaffen: ſie hat der Dichtung neue Quellen eröffnet und ihren Geſtalten ein reicheres und volleres Leben in die Adern gegoſſen. Und dieſe Verneinung des farb- und zeitloſen, weltbürgerlich kühlen und glaubensleeren Klaſſizismus erzeugte auch das Streben nach geſchichtlicher Treue und ſorgfältiger Sittenſchilderung, wenn die Dichter, dem Beiſpiele Shakeſpeares und Scotts folgend, im Drama und im Roman zurückgriffen auf die vaterländiſche Vergangenheit der letzten Jahrhunderte.

Auch die Glaubensloſigkeit, die man dem 18. Jahrhundert zum Vorwurf machte, war eine Eigenſchaft des klaſſiſchen Geſchmacks geworden; ſeine Stützen unter dem Kaiſerreich und der Reſtauration, Ginguéné (1748—1816), Arnault, Andrieux, Etienne, Fontanes (1757—1821), waren in Voltaires Schule gegangen. Dieſer, der letzte unter den großen klaſſiſchen Dichtern, hatte mit giftigem Spott und kaltem Hohn die Poeſie des Glaubens verfolgt, „als ein Affe des Genius, zum Menſchen geſandt im Auftrage des Teufels" (Victor Hugo). Es war deshalb natürlich, daß der romantiſche Dichter gut katholiſch war und ſich, da „Altar und Thron" als eins galten, für das angeſtammte Königshaus und das Mittelalter begeiſterte. Dieſer Gegenſatz gegen das „gottloſe" 18. Jahrhundert und ſeine „Geſellſchaft ohne Gott, die von Gott geſchlagen wurde", hat Victor Hugo zuerſt zu dem beliebteſten Dichter der „Ultras" gemacht. Aber auf dieſem politiſchen Katholizismus des Adels und ſeines Anhanges beruhte nicht die poetiſche Glaubensinbrunſt der Romantiker: ausſchlaggebend war es, daß man mit Chateaubriand und Lamartine die Aufklärung poeſielos und das Chriſtentum poetiſch fand. Die Aufrichtigkeit dieſer modernen Gläubigen möge unbezweifelt bleiben, aber ihr Chriſtentum war mehr ein Chriſtentum des Kopfes und der poetiſch angeregten Einbildung als eine auf innerſter Erfahrung beruhende, tief im Gemüte wurzelnde Glaubenszuverſicht. Corneille, Racine, Boileau, von Pascal und anderen zu ſchweigen, waren trotz Apolls und der Muſen beſſere Katholiken: wieviel Meiſterwerke des großen Jahrhunderts ſind chriſtlichen Urſprungs und von chriſtlichem Geiſte erfüllt! Weder Chateaubriands äſthetiſcher Katholizismus, noch Lamartines chriſtliche Gefühlsſchwärmerei, noch Victor Hugos ſtreitbarer, legitimiſtiſch gefärbter Glaubenseifer erreichten die feſte und innerliche Glaubensfreudigkeit der Dichter des großen Zeitalters. Aber jede Waffe gegen den Klaſſizismus war willkommen, daher auch der Vorwurf des Heidentums und der Gottloſigkeit. Die von einer der Kirche feindlichen Lehre des Fortſchritts und der Vervollkommnung ausgehende, auf geiſtige Befreiung der Kunſt dringende Bewegung bekämpft eine Weile, mit Kirche und Monarchie verbündet, den Rationalismus; aber der Freiheitsdrang, das Wahrheitsgefühl und der Ehrgeiz nach allgemeiner Wirkung laſſen ſie nicht dauernd von Mächten abhängig bleiben, die ſich auf Anſprüche aus der Vergangenheit ſtützen: die triumphierende Romantik ſagt ſich darum bald von Thron und Altar los.

Für die Außenwelt mußte der Sieg der Romantik auf der Bühne entſchieden werden. Im Drama waren ſelbſt die treuen Schüler der alten klaſſiſchen Meiſter nicht abgeneigt, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen. Caſimir Delavignes (1793—1843), des berühmten patriotiſchen Dichters, „Sizilianiſche Veſper" (les Vèpres Siciliennes, aufgeführt am 23. September 1819) war etwas Neues. Eben zogen die Beſatzungstruppen der Verbündeten ab, daher war es zeitgemäß, die Beſeitigung der Fremdherrſchaft und die Ermordung von 8000 Franzoſen in Sizilien auf die Bühne zu bringen. Eine Volkserhebung ließ ſich natürlich nicht im Rahmen der drei Einheiten behandeln, und ſo wurde die berüchtigte Sizilianiſche Veſper einfach nur zum düſteren Hintergrund für die übliche Liebestragödie gemacht. Aber es genügte, daß das Stück mit den Wallungen des heimiſchen Patriotismus übereinſtimmte.

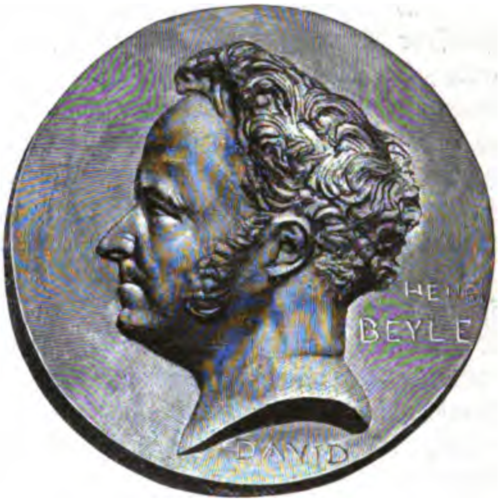
Ein anderer Dramatiker, der den Übergang zur Romantik bezeichnete, war Pierre Antoine Lebrun (1785—1873), der in einer Bearbeitung von Schillers „Maria Stuart" (1820) den Forderungen größerer Lebensfülle und kräftigerer hiſtoriſcher Färbung Befriedigung zu verſchaffen ſuchte und damit „die Strenge des franzöſiſchen Geſchmacks und der Regeln" in Einklang bringen wollte. Der große Beifall, den das Stück fand, war kein Parteiſieg, kein „echt franzöſiſcher

Sieg", wie Sainte-Beuve geſagt hat, ſondern ein Erfolg Schillers. Das Stück iſt Szene für Szene dem deutſchen Trauerſpiel nachgeſchrieben: jede rührende oder ergreifende Situation, das ganze Pathos der Handlung, jede wirkungsvolle Einzelheit des poetiſchen Ausdrucks iſt Eigentum des deutſchen Dichters, nur die Kürzungen und Streichungen, die Eindämmung des vollen Stromes Schillerſcher Diktion, ſeine Überleitung in das ſeichtere Bett des klaſſiſchen franzöſiſchen Redefluſſes durfte Lebrun bei ſeinem gefeiertſten Werke ſein Eigentum nennen. Selbſtändiger war er, als er im „Cid von Andaluſien" (le Cid d'Andalousie) bewies, daß Chimene nicht die Gattin des Mannes werden konnte, der ihren Vater erſchlagen hatte.

Auch Jacques Arſène Ancelot (geboren 1794) und Alexandre Soumet (1758 bis 1845) machten den neuen Forderungen einige Zugeſtändniſſe. Der erſtere hatte einen royaliſtiſchen Erfolg mit „Louis IX" (1819), und 1824 brachte er „Fiesco" auf die Bühne, nach der romantiſchen Kritik eine traurige Verſtümmelung der deutſchen Dichtung. Soumet fand mit ſeiner „Jeanne d'Arc" (1825, nach Schillers „Jungfrau") und ſeiner „Elisabeth de France" (1828, nach Schillers „Don Carlos") ebenſowenig Gnade vor den Augen der romantiſchen Beurteiler. Unterdeſſen verſuchte man ſich auch an Goethes „Taſſo" und am „Wallenſtein". Dubois klagte im „Globe" über die „traurige Sucht der unfruchtbaren Einbildungskraft unſerer Verſemacher, die Meiſterwerke der fremden Bühnen zurechtzuſtutzen und umzubilden", aber die Theaterbeſucher beſtätigten dies Urteil nicht: ſie freuten ſich der Stücke, in denen ſelbſt innerhalb der herkömmlichen Form doch ein anderer Hauch wehte als in den Klytämneſtren und Saulen. Der einheitliche Charakter, das eigentümliche Pathos, die verhältnismäßige Regelmäßigkeit der Schillerſchen Dramen erleichterte ihre Anpaſſung an die Forderungen der franzöſiſchen Bühne.

Aber nicht bloß die „Halbromantiker", ſondern auch die echten klaſſiſchen Tragödiendichter, Antoine Arnault („Guelfes et Guibelins"), Alexandre Guiraud („le Comte Julien"), Victor Jouy („Julien dans les Gaules"), Lemercier („Baudouin"), Viennet („Sigismond de Bourgogne"), behandelten Stoffe aus der Geſchichte des Mittelalters. Bei den Kritikern des „Globe" kamen ſie damit freilich ſchlecht an. Das ſei gerade doppelt verwerflich, dunkle Ereigniſſe aus alten Chroniken hervorzuholen, um ſie recht frei und ohne Rückſicht auf die geſchichtliche Wahrheit zu behandeln. Geſchichtliche Wahrheit wurde überhaupt das Schlagwort, ſeitdem auch die hiſtoriſchen Studien in Frankreich ſeit dem letzten Jahrzehnt einen großen Fortſchritt gemacht hatten (vgl. S. 612 ff.). Die letzten Ziele der Dichtung und der hiſtoriſchen Kunſt lagen weit auseinander, aber der Ausgangspunkt beider berührte ſich: die Aufgabe, die Wahrheit treu und künſtleriſch darzuſtellen. Die enge Fühlung der litterariſchen Kritik mit der Geſchichtswiſſenſchaft trat beſonders im „Globe" (ſeit September 1824) hervor. Aber die Kritiker hatten den romantiſchen Ideen ſchon allein und unabhängig vorgearbeitet. A. W. Schlegel war 1807 ſo mutig, eine Vergleichung der Racineſchen und der Euripideiſchen „Phädra" zu veröffentlichen, worin er Laharpe, dem angeſehenſten und eigentlich erſten Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen klaſſiſchen Litteratur („Cours de Littérature ancienne et moderne", 1799—1805), entgegentrat. Er verteidigte den alten klaſſiſchen Dichter gegen den modernen und verſuchte den verbreiteten Irrtum zu widerlegen, daß die franzöſiſche tragiſche Bühne die Fortſetzung der griechiſchen ſei. Man habe ſich an die drei Einheiten gehalten und geglaubt, damit ſei alles gethan. Schlegel ſtellte Racines vermeintlicher Vollkommenheit als Gipfel der dramatiſchen Kunſt Shakeſpeare gegenüber, und ebenſo ſchloß er ſeine „Vorleſungen über dramatiſche Dichtung" (Wien 1808), die Frau Necker de Sauſſure ins Franzöſiſche übertrug (Cours de littérature dramatique, 1814), mit dem Wunſche, daß man zur hiſtoriſchen Tragödie Shakeſpeares zurückkehren möge.

Auch Charles de Rémuſat (1820) und Manzoni („Brief über die Einheiten der Zeit und des Ortes“) bekämpften die klaſſiſchen Bühnenregeln, und beſonders Henri Beyle (Stendhal, 1783—1842; ſ. die untenſtehende Abbildung) beſtrebte ſich, in ſeinen Aufſätzen über „Racine und Shakeſpeare“ (1823) dem dramatiſchen Fortſchritt freie Bahn zu ſchaffen. Der ungeſtüme Patriotismus der vom „Constitutionnel“ und dem „Miroir“ aufgehetzten Jugend hatte einen Verſuch engliſcher Schauſpieler, an der Porte Saint-Martin Shakeſpeares „Othello“ aufzuführen, durch Pfeifen und Schreien vereitelt (Juli 1822), weshalb Beyle ſich der Romantiker annahm und verwundert fragte, wem es denn je eingefallen wäre, die unſterblichen Geiſter Voltaire, Racine und Molière zu verhöhnen? „Sie ſtürzten ſich mit Ketten belaſtet in die Rennbahn und trugen ſie mit ſo viel Anmut, daß es den Pedanten gelang, den Franzoſen weis zu machen, ſchwere Ketten ſeien beim Rennen ein unentbehrlicher Schmuck.“ Dann ſtellt Beyle feſt, daß das Romantiſche die Kunſt ſei, den Völkern litterariſche Werke darzubieten, die ihnen in dem jeweiligen Zuſtande ihrer Gewohnheiten und Überzeugungen möglichſt viel Vergnügen bereiteten, während klaſſiſch die Litteratur ſei, die den Urgroßvätern das möglichſt größte Vergnügen bereitet habe. Er tritt gegen die „edle Sprache“ für den eigentlichen und beſtimmten Ausdruck ein. Bald darauf wurde der Name „romantiſche Schule“ durch eine Akademie-Rede Louis Simon Augers (1772—1829) offiziell, und dieſen „Discours sur le romantisme“ (Rede über den Romantismus) beantwortete Beyle mit einer „Réponse au manifeste contre le romantisme“ (Antwort auf das Manifeſt gegen die Romantik, 1825).



Henri Beyle (Stendhal). Nach dem Medaillon von David d'Angers (1825), wiedergegeben in Rod, „Stendhal“, Paris 1892, Hachette.

Seit dem 25. September 1824 beſaßen die Romantiker im „Globe“ eine eigene Zeitſchrift (bis 1830), deren vornehmſte Aufgabe es wurde, die litterariſche Freiheit zu erkämpfen, den nationalen Vorurteilen entgegenzutreten, den fremden Meiſterwerken ebenſoviel Verehrung zu zollen wie den unſterblichen Ruhmesthaten des eigenen Volkes, unbekannte Namen bekannt zu machen und anregend auf die Einbildungskraft zu wirken. Dubois, der Leiter des Blattes, bemerkte ſogleich, daß die politiſch und religiös Freiſinnigen auch die „Abſolutiſten in der Litteratur ſeien“, und daß die litterariſchen Proteſtanten unter den Anhängern des alten Glaubens und der alten Staatsform gefunden würden. „Man hätte uns (darum) gern als Ariſtokraten in Verruf gebracht, und die Ariſtokraten ſelbſt klatſchten uns Beifall, als ob wir zu ihnen gehörten. Aber was uns zur Reform drängte, war weder thörichte Neuerungsſucht noch die Unruhe überſättigter Geiſter, ſondern eine Folge des Grundſatzes der Freiheit, den die Revolution aufgeſtellt hatte.“ Dubois, Patin, Duvergier, Rémuſat, Vitet, Trognon, Duchâtel, Magnin, die Kritiker des „Globe“, waren gemäßigt im Ton, aber ſtreng, gediegen und unparteiiſch. Die perſönlichen Beziehungen zu den Dichtern der neuen Schule waren nicht ſehr eng; eigentlich nur Sainte-Beuve erſcheint unter dieſen als Mitarbeiter der Zeitſchrift.

Für die Bühne handelte es ſich vor allem darum, die klaſſiſchen Schranken niederzureißen, den Boden zu ſäubern und nicht mit halben Zugeſtändniſſen zufrieden zu ſein. Die Tragödie ſollte vor allem menſchlich ſein und als erſtes Geſetz die geſchichtliche Treue beobachten. Aber keineswegs ſollten die epiſche und die dramatiſche Poeſie auf die Linie der Geſchichtſchreibung herabgedrückt werden. „Im Gegenteil, wir glauben, daß der Dichter .... ſich nicht darauf beſchränken wird, gleichſam nur die äußere, amtlich anerkannte Bewegung zu verfolgen, ſondern daß es ſeine Aufgabe ſein wird, mittels ſeiner Phantaſie das innere Leben, die Sitten, den Glauben, die Leidenſchaften unſerer Väter wieder aufzubauen. Sich menſchlich und wahr zu erweiſen, iſt für die Dichtung nur der halbe Inhalt ihrer Sendung; mit dieſem Vorzug muß ſie ein Intereſſe und eine Idealität verbinden, deren Maß nicht die Kritik beſtimmen kann, weil es das Geheimnis des Genius iſt.“

Aber es waren jetzt auch Thaten nötig, und die Zweifel an dem Können der neuen Schule widerlegten zuerſt drei junge Dichter: Victor Hugo, Proſper Mérimée und Louis Vitet.

Das „Theater der Clara Gazul“ (Théâtre de Clara Gazul par Joseph l'Estrange) von Proſper Mérimée (1803—70) wurde für das Werk einer jungen ſpaniſchen Schauſpielerin ausgegeben, die ſich vor geiſtlicher Verfolgung nach England gerettet hätte. Wer die ſpaniſche Bühnendichtung kannte, wußte aber, daß dies nur eine ſcherzhafte Irreführung war. Hier gab es wild entfeſſelte Leidenſchaften, die ſich um Moral und Katechismus nicht kümmerten. Mit heiterer Laune, ohne Wehmut, ſtellte der Dichter eine Reihe von Gemälden erregter und ſchauderhafter Handlungen dar, denen ein ſchneller und blutiger Abſchluß gebührte. Mérimée gehört nicht zu den Dichtern, die in der Zergliederung und Betrachtung des eigenen Innern ſchwelgen; das „Theater der Clara Gazul“ wie ſeine ſpäteren Werke mit ihrer ſcheinbar kaltherzigen Grauſamkeit bieten geradezu einer ſchwächlich empfindſamen Auffaſſung der Menſchengeſchicke Trotz. Dagegen ſind ſie voll von jenem romantiſchen Freiheitsſinne, der ſich nach urſprünglicher Natur zurückſehnt. Wo der durch geſellſchaftliches Herkommen und ſittliche Bedenken noch nicht gezähmte Menſch auftritt, wo der leidenſchaftlich erregte Wille ſich unmittelbar in kraftvolle That umſetzt, da fühlt ſich Mérimées Schaffenstrieb angeregt. Mit luſtigem Übermute ſpottet er in ſeinen Dramen des Herkommens und der Überlieferung. Dieſe Kraftſtücke ſollen den Philiſter ſchaudern machen, der Individualismus iſt hier nicht empfindſam, ſondern Sturm und Drang. Ernſt war die Abſicht, Natur, Wahrheit, wirkliche Leidenſchaft in der Dichtung wiederzugeben. In dem Beſtreben, die eigene Perſon nicht hervortreten zu laſſen, in der Mäßigung und Klarheit der Darſtellung iſt Mérimée ſchon jetzt, was er ſpäter geblieben iſt: der Klaſſiker der Form unter den Romantikern. Knapp, einfach, ſchmucklos und treffend iſt ſeine Sprache, ihre Ruhe und künſtleriſche Abrundung bildet den reizvollſten Gegenſatz zu der Leidenſchaftlichkeit und dem fremdartigen Inhalte des Vorwurfs.

Die Stücke der Sammlung heißen: „Ein Weib iſt der Teufel, oder die Verſuchung des heiligen Antonius“ (Une femme est le diable ou la tentation de Saint-Antoine), „Himmel und Hölle“ (Ciel et Enfer), „Afrikaniſche Liebe“ (Amour africain), „Die Spanier in Dänemark“ (Les Espagnols en Danemark), „Ines Mendo, oder das beſiegte Vorurteil“ (Inès Mendo ou le Préjugé vaincu); ſpäter kam noch dazu „Die Familie Carvajal“ (la famille Carvajal). In „Himmel und Hölle“ liebt Doña Urraca einen Offizier. Er iſt Freigeiſt, ſie eine gläubige Katholikin. Ihr Beichtvater, der die Likör ſeines Beichtkindes nicht verſchmäht, ſtiftet Unfrieden zwiſchen den Liebenden. Doña Urraca wird eiferſüchtig gemacht, ſie gibt ihren Liebhaber als den Verfaſſer einer Schmähſchrift an und bringt ihn ſo in den Kerker. Dort beſucht ſie ihn, um ſich an ihrer Rache zu weiden, erfährt aber, daß ihr Beichtvater ſie betrogen hat. Bei der nächſten Gelegenheit erdolcht ſie den Prieſter kalten Blutes. Der Offizier kann dies nicht billigen: „Ach was“, ſagt ſie, „es war ja doch ein alter häßlicher Kerl!“

Dieſe dramatiſchen Skizzen konnten nun freilich nicht, wie man im „Globe“ meinte, auf der Bühne jene Umwälzung herbeiführen, die in der epiſchen Dichtung die Waverley-Romane bewirkten. Dagegen waren nationalgeſchichtlichen Gehaltes die Verſuche Ludovic Vitets (1802—73), eines Mitarbeiters des „Globe“. Seine „Geſchichtlichen Szenen“ (Scènes historiques, ſpäter „la Ligue“, 1844), „Die Barrikaden“ (les Barricades, 1826), „Die Ständeverſammlung in Blois“ (les Etats de Blois, 1827), „Der Tod Heinrichs III.“ (la Mort d'Henri III, 1829) ſind geſchichtliche Erzählungen in dramatiſcher (dialogiſcher) Form, aber nicht für die Bühnendarſtellung geſchrieben. An Goethes „Götz“ erinnert die loſe Aneinanderreihung der einzelnen Auftritte, an Scott das Verfahren, die Schilderung des Zuſtändlichen aus der epiſchen Handlung ſelbſt hervorgehen zu laſſen: es mangelt nur die freie dichteriſche Erfindung in Charakteren und Handlung.

Ähnliches wie Vitet verſuchte auch Mérimée in ſeinem „Bauernkrieg“ (la Jacquerie, scènes féodales, 1828). Als Dichter iſt er hier Vitet weit überlegen, aber das Ganze hinterläßt mit all ſeinen urkundlich beglaubigten Greueln einen wirren Eindruck, den Mérimées litterariſche Grauſamkeit und ſcheinbare ſittliche Gleichgültigkeit freilich gerade hervorbringen wollte. Auf dieſe beiden Dichter romantiſcher Buchdramen folgte Victor Hugo (1802—85) mit ſeinem „Cromwell“ (1827), der von einer langen Vorrede eingeführt wurde. Der Dichter hatte den Augenblick für ſeinen offenen Übertritt ins Lager der Romantiker glücklich erfaßt. Eben gewährte das Odéontheater einer engliſchen Truppe, zu der Charles Kemble und Miß Smithſon gehörten, Gaſtfreundſchaft (September 1826 bis Juli 1828), und dieſes Mal wurden „Othello“, „Romeo“ und „Hamlet“ mit Begeiſterung begrüßt. Die Gedanken über Bühnenreform, die Victor Hugo in der glänzenden Proſa ſeiner Vorrede vortrug, waren nicht neu, aber ihre hinreißende Darſtellung wirkte wie eine Neuheit und ſtrahlte „wie die Tafeln des Geſetzes auf dem Berge Sinai“ (Th. Gautier).

Der erſte Teil der Vorrede — die Entwickelung der Dichtung von den Urzeiten bis zur Gegenwart — iſt eine anſpruchsvoll vorgetragene Miſchung halb wahrer und ganz falſcher Gedanken. Hugo nennt die Urzeit lyriſch (Beiſpiel: die Geneſis!), das Altertum epiſch, die neue Zeit, die mit dem Chriſtentum beginnt, dramatiſch. Die Alten haben die Natur nur unter dem einen Geſichtspunkte der typiſchen Schönheit betrachtet, erſt das chriſtliche Zeitalter führte die Dichtung zur Wahrheit. Die moderne Muſe erhält einen weiteren Blick, ſie empfindet, daß nicht alles in der Welt ſchön iſt, daß neben dem Schönen das Häßliche vorhanden iſt, das Groteske neben dem Erhabenen, das Böſe neben dem Guten. „Das Wirkliche geht hervor aus der natürlichen Vereinigung von zwei Typen, dem Erhabenen und dem Grotesken, die ſich im Schauſpiel durchkreuzen, wie ſie ſich im Leben und in der Schöpfung durchkreuzen.“ Aus dem Bewußtſein ſeiner doppelten Natur, das ihm vom Chriſtentum gegeben wurde, erſchuf ſich der Menſch das Drama. „Denn iſt dies etwas anderes als der alltägliche Gegenſatz, als der Kampf jedes Augenblickes zwiſchen zwei entgegengeſetzten Prinzipien, die im Leben immer gegenwärtig ſind und ſich um den Menſchen ſtreiten von der Wiege bis zum Grabe?“ So wird ſchon hier die Antitheſe, die allen größeren Werken Hugos fortan ihr eigentümliches Gepräge gibt, durch die philoſophiſch-geſchichtliche Unterſuchung zu einer äſthetiſchen Allgemeingültigkeit erhoben. Freilich dient alles dies nur dazu, die Übereinſtimmung von Hugos eigenem dichteriſchen Verfahren mit einem allgemein gültigen Grundſatze zu erweiſen.

Mit Wärme und hinreißender Kraft gibt der Dichter ſeine Empfindungen poetiſch kund, er ſchmückt ſie mit allen Reizen einer unerſchöpflichen Sprachphantaſie, er ſtellt Vorgänge und Zuſtände der Vergangenheit und der Gegenwart lebendig und glanzvoll vor unſere Augen, eine blendende poetiſche Redekunſt drängt uns ſeine Meinungen und Überzeugungen auf, aber Geſtalten, die ohne ihn ſind und leben, vermag er nicht zu ſchaffen: ſeine poetiſchen Geſchöpfe ſind ohne Seele. Victor Hugo zerlegte ſich den Reichtum der Lebenserſcheinungen in die Antitheſe „sublime“ und „grotesque“ und meinte, durch die Syntheſe dieſer „Typen“ der Lebenswahrheit am nächſten zu kommen. Daher redet er von der „natürlichen Verbindung“ des Grotesken und des Erhabenen, von der „wahren“ und der „vollkommenen Dichtung“, die ſich in der Kreuzung des Grotesken und Erhabenen und in der Harmonie der Gegenſätze vollende. Aber gerade der als Syſtem aufgeſtellte Gegenſatz vernichtet die natürliche Wahrheit. Die blendende Wirkung des Augenblicks iſt nicht Schein der Wirklichkeit, Hugos Verfahren verführt zu einer den Widerſpruch reizenden Übertreibung, die der Glaubwürdigkeit, der erſten Vorausſetzung aller poetiſchen Geſtaltung, Abbruch thut.

Victor Hugo iſt als Franzoſe Nationaliſt und Klaſſiker; denn klar, einfach, leicht faßbar war die Theorie des Gegenſatzes. Sie befördert die ſchnelle und witzige Unterſcheidung und Auffaſſung bei der Wiedergabe der äußerlich hervortretenden Merkmale der Lebenserſcheinungen. Die Übergänge und Ausgleichungen werden dabei vernachläſſigt, die Wirkung iſt ſtärker, die Wahrheit geringer. Und war ihm nicht vielleicht die Wirkung wichtiger als die Wahrheit?

So ſchwach und wenig überzeugend die geſchichtliche und äſthetiſche Begründung der Antitheſe „groteſk“ und „erhaben“ aber auch iſt, ſo erſchließt ſie uns doch Victor Hugos Weſen als dramatiſcher und epiſcher Dichter: der fünfundzwanzigjährige Theoretiker des „Cromwell“ iſt ſich ſein Leben lang treu geblieben.

Der zweite Teil der Abhandlung beſpöttelt mit köſtlicher Ironie die dramatiſchen Regeln der alten Perücken. Viel Neues ließ ſich darüber nach Frau von Staël („Deutſchland“ II, 15), Schlegel, Manzoni und Stendhal nicht ſagen, aber hier machte ſich doch ein wirklicher Dichter über die klaſſiſchen Regeln luſtig. Unter der Forderung, daß der Dichter die Wirklichkeit darſtellen ſolle, verſteht Hugo nicht deren bloße Kopie, denn die Wahrheit der Kunſt ſei himmelweit verſchieden von der Wirklichkeit des Lebens. Es ſei falſch, unbedingte Naturtreue zu verlangen; auch die dramatiſche Dichtung ſuche über die Zeit und den Gegenſtand zu täuſchen, ſtelle den Teil als Ganzes hin. Hugos „Idealismus“ offenbart ſich ferner durch ſeine Verteidigung der rhythmiſchen Ausdrucksformen gegen Beyle und die Kritiker des „Globe“, „aber“, ſagt der Dichter, „wir verlangen einen freien, offenen, ehrlichen Vers, der alles zu ſagen wagt ohne Altjüngferlichkeit, alles auszudrücken ohne geſuchte Wendungen .... einen Vers, der die Cäſur im rechten Augenblick durchbricht und umſtellt, der ein größerer Freund des Enjambements iſt als der Inverſion, weil ihn jenes verlängert, dieſe nur verwirrt, der endlich treu iſt dem Reime, dieſer Königin-Sklavin, dieſem höchſten Reiz unſerer Poeſie.“

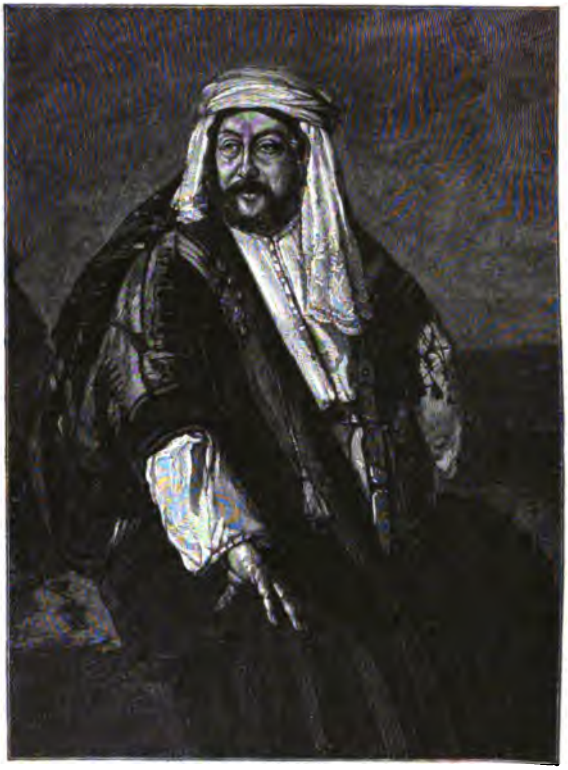
Nüchterner und bündiger faßte Alfred de Vigny die Forderungen der romantiſchen Schule zuſammen (Lettre-préface zum „Othello“): es fragt ſich einfach, ob ſich die franzöſiſche Bühne einer modernen Tragödie öffnen wird, die in ihrer Konzeption ein breites Gemälde des Lebens iſt, oder ob ſie ein engumgrenztes Bild der Kataſtrophe einer Verwickelung bleiben ſoll. Hugos „Cromwell“ ſelbſt, auf den vielleicht Scotts „Woodſtock“ (1826) nicht ohne Einfluß war, hat den Rieſenumfang von 6500 Verſen.

Die Einheit der Zeit iſt beobachtet, denn der Verlauf des Stückes geht vom 25. auf den 26. Juni 1657, die Einheit des Ortes iſt dagegen nicht gewahrt: der dargeſtellte Vorgang ſpielt in London und Whitehall. Die Handlung iſt einfach: es fragt ſich nur, wird Cromwell König werden oder nicht? Puritaner und Kavaliere verſchwören ſich zur Ermordung des Protektors; ſie planen, ihn durch einen Schlaftrunk zu betäuben, aufzuheben und dem Sohne Karls I. auszuliefern. Rocheſter, ein liederlicher Edelmann und läſtiger Verſeſchmied, ſoll als Kaplan verkleidet bei Cromwell Aufnahme finden und den Anſchlag ausführen. Aber aus Verſehen drückt er der Tochter Cromwells, Lady Francis, ſtatt einiger Liebesverſe einen Brief in die Hand, der den Entführungsplan enthält. Cromwell zwingt den falſchen Kaplan, den Schlaftrunk zu nehmen, Rocheſter wird als Cromwell von den Kavalieren geraubt, während der Protektor ſelbſt die Verſchwörer abfängt. Er weiſt die ihm angebotene Krone zurück und überführt die Verſchworenen ihres verbrecheriſchen Anſchlags.

Das Stück iſt eine reichliche Miſchung von Komödie und Staatsaktion, eine abenteuerliche Handlung mit komiſch wirkenden Gegenſätzen. Die Ähnlichkeit mit Shakeſpeares Hiſtorien iſt rein äußerlich, denn Shakeſpeare hat die geſchichtliche Überlieferung gewiſſenhaft und mit

Ehrfurcht geſchont, Hugos „Cromwell" dagegen dreht ſich um eine völlig frei erfundene, romanhafte, in dieſer Umgebung läppiſche Intrigue. Der Dichter betrachtet es nicht als ſeine Aufgabe, die geheimnisvollen Beziehungen zwiſchen dem äußeren Geſchehen und dem inneren Leben der Charaktere aufzuhellen und That und Handlung aus dem geiſtigen Weſen ihrer Urheber zu entwickeln und zu deuten: er benutzt die Anekdote, die antiquariſche Kenntnis der Trachten, der Lebensweiſe, der Verkehrsformen, der Art, ſich auszudrücken, der modiſchen Liebhabereien und häuslichen Gewohnheiten, um einer romanhaften Verwickelung Farbe und das äußere Gepräge geſchichtlicher Zuſtändlichkeit zu verleihen. Dies iſt ihm wichtiger als der wirkliche Zweck des Kunſtwerkes: die Darſtellung einer gehaltvollen und bedeutenden Handlung. Die fruchtbarſte Neuerung der Dichtung war ihr Stil: ungeachtet einzelner Abſonderlichkeiten war „Cromwell" der erſte ernſthafte Verſuch einer Erneuerung der tragiſchen Sprache.

Dem Buchdrama „Cromwell" folgten ſchnell die erſten romantiſchen Bühnenſtücke. Alexandre Dumas der Ältere (1803—70; ſ. die nebenſtehende Abbildung), der Sohn des Generals Dumas, eines Mulatten, hatte als Schreiber bei der Vermögensverwaltung des Herzogs von Orléans durch allerhand Lektüre ſeiner von Haus aus mangelhaften Bildung aufgeholfen und war nach dem Auftreten der engliſchen Schauſpieler in Paris (vgl. S. 631), das auf ihn „wie eine Offenbarung" wirkte, Theaterdichter geworden. „Heinrich III. und ſein Hof" (Henri III et sa Cour) von Dumas iſt das erſte romantiſche Geſchichtsdrama, das aufgeführt wurde (10. Febr. 1829).



Alexandre Dumas der Ältere. Nach dem Gemälde von Louis Boulanger, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Saint-Mégrin liebt die Herzogin von Guiſe; ſie wird ſchlummernd zu ſeinem Freunde Ruggieri gebracht, der dem Liebenden auf dieſe Weiſe zu einer Unterredung mit ihr verhilft. Bei dieſer Gelegenheit verliert ſie ihr Taſchentuch, der Herzog findet es bei Saint-Mégrin und ruft: „Tauſend Teufel! Dies Schnupftuch gehört der Herzogin von Guiſe! Das Allianzwappen von Kleve und Lothringen! Sollte ſie hier geweſen ſein?" Guiſe zwingt ſeine Gemahlin, Saint-Mégrin ſchriftlich in den herzoglichen Palaſt zu beſtellen. Der Liebende folgt dem Rufe, ahnt zu ſpät die drohende Gefahr, aber jede Flucht iſt ihm abgeſchnitten, und er fällt unter den Streichen ſeiner Mörder. Wirkungsvoll ſind die beiden Szenen, wie der Herzog ſeine Gemahlin zwingt, an Saint-Mégrin zu ſchreiben, und die Zuſammenkunft zwiſchen der Herzogin und dem Geliebten, als dieſer weiß, daß ihn der Tod erwartet. Der weibiſche, von ſeiner Mutter und ſeinen „Mignons" gegängelte König und ſein Hof liefern dem dramatiſchen Geſchichtsgemälde die Farben. Selbſt der von den Klaſſikern verachtete Ronſard fehlte nicht.

Dumas verſtand ſich auf die Vorbereitung derber dramatiſcher Wirkungen. Sein Stück war ein Erfolg der romantiſchen Theorien. Gegen „Heinrich III." verblaßte Vignys Wagnis mit „Othello“ (24. Oktober 1829). Der Dichter wollte aber ſeine Bearbeitung der Shakeſpeariſchen Tragödie auch nur als Probeſtück für die Verwirklichung deſſen angeſehen wiſſen, was die romantiſche Schule auf der Bühne verlangte, er hatte vor allem dem Alexandriner einen ungezwungenen, wechſelnde Stimmungen ausdrückenden Charakter gegeben, der gegen die alte Einförmigkeit und Regelmäßigkeit des Verſes einen wohlthuenden Gegenſatz bilden ſollte. Aber „Othello“ erregte Ärgernis. Hier ging ein verhängnisvolles Taſchentuch verloren. Als Voltaire ſeine „Zaire“ ſchrieb, machte er aus dem Schnupftuch das klaſſiſche „Briefchen“ (billet); Ducis („Othello“, 1792) bediente ſich eines Brillantendiadems (bandeau de diamants); als bei Lebrun („Maria Stuart“) ein Taſchentuch vorkam, hieß es ein „tissu“ (Gewebe) oder „don“ (Gabe), jetzt endlich erſchien das „mot propre“: Schnupftuch (mouchoir)!

Hugo war ſeit ſeinem erſten großen und allgemeinen Erfolg als Dramatiker auch als lyriſcher Dichter das anerkannte Haupt der Schule geworden, aber er hatte zunächſt wieder zwei Dramen vollendet, „Marion de Lorme“ und „Hernani“.

„Marion“ (1829) ſpielt im Zeitalter Richelieus. Die Heldin war aus Vignys Roman „Cinq-Mars“ (vgl. S. 650) bekannt, ebenſo die Auffaſſung Ludwigs XIII. als eines unſchlüſſigen Sklaven ſeines großen Miniſters. Didier, ein vom Schickſal mißhandelter und von den Menſchen verkannter Held des Weltſchmerzes, liebt die leichtfertige Marion, und in ihrem Herzen entfacht ſeine reine Liebe eine läuternde Glut.

Der Miniſter des Inneren (Martignac) unterſagte die Aufführung des Stückes wegen der unwürdigen Figur Ludwigs XIII. Hugo erhielt eine Audienz bei Karl X. (Auguſt 1829 in Saint-Cloud), aber das Verbot blieb aufrecht erhalten. Unterdeſſen war ſchon das neue Stück „Hernani“ fertig, deſſen erſte Aufführung (25. Februar 1830) in der franzöſiſchen Bühnengeſchichte als ein wichtiger Tag gilt. Als der Vorhang aufging, verletzte Doña Joſefa Duarte ſchon mit den erſten Verſen: „Serait-ce déjà lui? C’est bien à l’escalier || dérobé…“ (Sollt’ er’s ſchon ſein? Gewiß, auf der geheimen || Treppe) die Ohren der „akademiſchen und klaſſiſchen Schädel“ des Balkons und des Orcheſters. „Wie“, rief man aus, „ſchon mit dem erſten Worte beginnt die Orgie: man bricht die Verſe in der Mitte entzwei und wirft ſie zum Fenſter hinaus!“ Und die Erregung über einzelne Wendungen und Metaphern erhielt immer neue Nahrung. „Ein Vers wie: ‚Est-il minuit? — Minuit bientôt‘ (Iſts Zwölf? Gleich Zwölf), hat Stürme heraufbeſchworen, und man hat ſich drei Tage um dieſen Halbvers geſchlagen“, erzählt Théophile Gautier ſpäter.

„Hernani“ iſt ein Schauſpiel, in dem des Dichters Phantaſie frei über alle Vorausſetzungen in Situationen und Charakteren ſchaltet. Alles, die Handlung und die Perſonen, auch die Träger geſchichtlicher Namen, iſt freie Erfindung. Hernani, ein Stiefkind des Geſchickes, der Sohn eines enthaupteten Herzogs und ſelbſt geächtet, iſt der Führer einer Schar von Banditen geworden. Doña Sol, die ihn liebt, iſt die Nichte und Verlobte des alten Herzogs Ruy Gomez de Silva. Der junge König Karl ſtellt ihr nach. Er hat erfahren, daß Doña Sol und Hernani die Flucht für die folgende Mitternacht verabredet haben; er findet ſich vorher ein, um Doña Sol abzufangen. Sie verſchmäht des Königs Liebe, verteidigt ſich mit ihrem Dolche und ruft Hernani herbei. Der König wendet ſich um; hinter ihm ſteht Hernani unbeweglich im langen Mantel und Schlapphut. Jetzt hat der Räuber den König in ſeiner Gewalt und fordert ihn zum Zweikampf. Karl verſagt ihm dieſe Ehre: Hernani möge ihn ermorden. Da zerbricht der Räuber ſeine Klinge und ſagt nur: „Geh!“ Der König entfernt ſich mit der Verſicherung, daß der Bandit niemals Gnade von ihm erwarten dürfe. Anſtatt nun mit Doña Sol zu fliehen, hat Hernani Bedenken, ſie an ſein, des Geächteten, Geſchick zu ketten. Er drückt ihr den erſten Kuß auf die Stirn, reißt ſich los und flieht. Auf ſeinem Schloſſe in Aragon will der Herzog von Silva ſich mit Doña Sol vermählen. Ein Bote berichtet, Hernani ſei tot, ſeine Bande vernichtet, aber wenige Augenblicke ſpäter ſteht Hernani im Pilgerkleide auf der Schwelle des Gemaches, und Ruy Gomez ſichert dem Fremdling Gaſtfreundſchaft zu. Die Flügelthüren ſpringen auf, Doña Sol tritt im Brautſchmuck in den

Saal. Da ruft Hernani mit Donnerſtimme: „Wer will hier tauſend Goldſtücke gewinnen?", zerreißt ſein Pilgerkleid und ſagt: „Ich bin Hernani!" Aber Don Ruy Gomez iſt ſein Gaſtrecht heilig, er läßt Hernani nicht ergreifen, er geht nur hinaus, um Vorkehrungen für des Schloſſes Sicherheit zu treffen. Doña Sol wirft ſich Hernani an die Bruſt, die Liebenden verſinken in Verzückung, und ſo erblickt ſie Ruy Gomez. „Iſt das der Lohn der Gaſtfreundſchaft?" Die Vorwürfe des zürnenden Alten unterbricht König Karl, der plötzlich im Schloſſe erſcheint und die Auslieferung des Geächteten fordert. Aber der Herzog verbirgt Hernani, der König zieht grollend ab und nimmt Doña Sol als Geiſel mit. Als Hernani vernimmt, was geſchehen iſt, will er, wie Silva, ſich am Könige rächen; er übergibt dem Herzog ſein Horn und verſpricht, bei deſſen erſtem Rufe ihm ſein Leben darzubringen, wenn er ihm jetzt Friſt zur Rache am Könige gewähre. — Einige Wochen ſpäter harrt der König von Spanien der Kaiſerwahl zu Aachen im Grabmal Karls des Großen. Zugleich verſammeln ſich hier die Teilnehmer an einer Verſchwörung wider ſein Leben. Hernani trifft das Los, den Mord zu vollbringen; umſonſt bittet ihn Silva, ihm dieſen Auftrag gegen Rückgabe des Hornes zu überlaſſen. Als drei Schüſſe anzeigen, daß Karl gewählt iſt, tritt er unter die Verſchworenen, begnadigt die Schuldigen, ſetzt auch Hernani in alle ſeine Rechte wieder ein und gibt ihm Doña Sol zur Gemahlin. Denn Karls des Großen Geiſt hat ihm geſagt, daß er ſeine ſchwere Laufbahn als Herrſcher mit der Gnade beginnen ſoll. In Saragoſſa wird Hernanis und Doña Sols Vermählung gefeiert. Unter den frohen Gäſten fällt eine ſchwarze Geſtalt unheimlich auf. Das Paar bleibt allein zurück, um ſich in der offenen Halle an der ſchönen Sommernacht zu erfreuen. Da mahnt leiſe und dringend aus der Ferne des Hornes Ruf Hernani an die Verpfändung ſeines Lebens. Er nimmt Gift, aber Doña Sol hat, ſein Vorhaben ahnend, ſchon vor ihm getrunken. So ſterben beide einen rührenden Tod an der Schwelle ihres Glückes.

Trotz Karls V., ſeiner einzigen geſchichtlichen Geſtalt, iſt dieſes ſchönſte romantiſche Drama nur ein Märchenſpiel, in das allein des Dichters Willkür bunte Reflexe aus der an Zeit und Ort gebundenen Wirklichkeit hineinzaubert; die Handlung bietet dem lyriſchen Aufſchwung die Situationen dar, an denen Hugos Sprachphantaſie im Ausdruck zarter und hoher Gefühle den ganzen Glanz, die Fülle und die Kraft einer nie zuvor auf der franzöſiſchen Bühne vernommenen poetiſchen Rede voll entfalten konnte.

Das folgende Stück Hugos, „Der König amüſiert ſich" (le Roi s'amuse, 22. November 1832), forderte den Widerſpruch ſo ſtark heraus, daß die weiteren Aufführungen unterſagt wurden. Die Theorie der Gegenſätze wird hier auf die Spitze getrieben.

Die Hauptperſonen ſind Franz I. und ſein Hofnarr Triboulet, deſſen Tochter das Opfer der frevelhaften Luſt des Königs wird. Der Narr will aus Rache den König ermorden und mit ſeiner Tochter fliehen; aber der von ihm gedungene Mörder verwechſelt abſichtlich Triboulets Tochter, die für die Flucht Männerkleidung angelegt hat, mit Franz I. Das Mädchen wird erdolcht und unter dem Vorgeben, es ſei der tote König, in einem Sack zu Triboulet gebracht. Dieſer öffnet den Sack im Gefühl geſättigter Rache und erblickt die Leiche ſeiner Tochter.

Das Stück iſt merkwürdig roh erfunden für einen Dichter, dem die edelſten und zarteſten Töne zur Verfügung ſtanden. Nach der Vorrede zu dem Drama hat der Verfaſſer zeigen wollen, „wie die väterliche Liebe die ſittliche Mißgeſtalt läutert". Hier wie auch in den folgenden Stücken Hugos wird den Begebenheiten und Geſtalten von raffiniert abenteuerlicher Erfindung durch die Kunſt des Gegenſatzes ein zuckendes Leben und durch hiſtoriſche Namen, Sitten, Trachten und Ausdrucksweiſen einer beſtimmten Epoche der Schein von Farbe, Fleiſch und Blut verliehen. Auf das Drama der Vaterliebe folgt die Darſtellung veredelnder Mutterliebe in „Lucrèce Borgia". Eine gut komponierte Handlung von energiſchem Fortgang erklärt den Bühnenerfolg dieſes in kräftiger Proſa geſchriebenen Werkes (2. Februar 1833). Dasſelbe Beiwerk, das in beliebten Melodramen jener Zeit, wie im „Turm von Nesle" (la Tour de Nesle, 29. Mai 1832) von Dumas, ſtarke Anziehungskraft ausübte, war auch hier vorhanden: ein ſchwarz ausgeſchlagener Saal, im Hintergrunde die den Opfern Lucrezias beſtimmten Särge, vermummte

Mönche und Ähnliches. War das vorige Stück dem Königtume ungünſtig, ſo war „Lucrezia Borgia" kirchenfeindlich. Die „Moral" wird auch hier in der Vorrede dargeboten. Leider entſpricht die Ausführung ſelten dem hohen ſittlichen Bewußtſein des Dichters. In „Marie Tudor" (6. November 1833) hat Victor Hugo aus der Heldin, jeder geſchichtlichen Überlieferung zum Trotz, eine Art Meſſalina gemacht. Hiſtoriſch iſt in dieſer tragiſchen Komödie nichts; der Dichter hatte Anleihen bei Dumas („Chriſtine", 1830) gemacht; dieſem aber waren ſo viel Entlehnungen aus Goethe, Schiller, Walter Scott und Lope de Vega nachgewieſen worden, daß er ſich über Hugo nicht beklagen durfte. Den Grundgedanken der „Marion de Lorme" nahm Hugo wieder auf in „Angelo, Tyrann von Padua" (Angelo, tyran de Padoue, 1835).

Angelo verehrt die Schauſpielerin Tisbe, dieſe aber liebt mit reinſter Inbrunſt Rodolfo, und der wieder ſchwärmt für Caterina, das Weib des Tyrannen. Aus verſchiedenen Heimlichkeiten ſchöpft letzterer Verdacht gegen ſeine Gattin und beſchließt, ſie zu töten. Tisbe bringt ihrem Geliebten Rodolfo das Opfer, Caterina durch einen Schlaftrunk zu retten. Rodolfo wähnt aber, ſie habe Caterina vergiftet, und erdolcht die edle Schauſpielerin, die glücklich iſt, durch ſeine Hand zu ſterben.

Der moraliſche Grundgedanke ſoll hier ſein: das Weib iſt gerechtfertigt durch die Schuld des Mannes und den abſurden Zuſtand der Geſellſchaft. Der Frau „in der Geſellſchaft" wird die Frau „außerhalb der Geſellſchaft" gegenübergeſtellt. Die eine ſollte gegen den Despotismus, die andere gegen die Verachtung verteidigt werden. Der Dichter beabſichtigte zu zeigen, „welchen Prüfungen die Tugend der einen widerſteht, welche Thränen die Flecken der anderen abwaſchen". Hugo rechtfertigt eben gern die Abenteuerlichkeit ſeiner dramatiſchen Geſchöpfe durch ein moraliſches Pathos wertloſer Verallgemeinerungen und unzutreffender Nutzanwendungen. Darunter findet ſich allerdings manches von echt menſchlicher Geſinnung eingegebene Wort, aber der Dichter, der gern ein tiefer und ernſter Denker geweſen wäre, bleibt nur ein edler Sophiſt, der vergeblich in die Schöpfungen phantaſievoller Willkür einen ſittlichen Gedanken hineinzulegen trachtet, weil die ſcharf umriſſene äußerliche Lebendigkeit ſeiner Geſtalten keine innere Lebenswahrheit in ſich trägt.

Das bühnengerechteſte Stück Victor Hugos, ein Meiſterwerk glänzender und volltönender Rede, war „Ruy Blas" (30. Januar 1839).

Hier wird der Gegenſatz zwiſchen geringer Lebensſtellung und Herkunft und geiſtigem Adel geſchildert. Don Salluſt, den allmächtigen Miniſter Karls II. von Spanien, ſtürzt die Ungnade der Königin. Aus Rache führt er ſeinen Lakaien Ruy Blas, deſſen Leidenſchaft für die Königin er kennt, unter dem Namen Don Ceſar de Bazan bei Hofe als Edelmann ein. Ruy Blas wird durch ſeine Verdienſte Kammerherr, Herzog und erſter Miniſter, aber Don Salluſt, bewaffnet mit einem Schriftſtück, worin der ſo raſch Emporgeſtiegene ſich zu ſeiner Vergangenheit bekennt, bedrängt Ruy Blas, und dieſer beſchließt, ſich der Königin zu „enthüllen": ſein Überkleid fällt, und er ſteht in Livree vor der Königin als der „Bediente" (valet) Salluſts. Das iſt ein Strich durch Salluſts Rechnung, denn erſt ſollten die Liebenden fliehen, die Königin ſollte ſich nach der Nichtigkeitserklärung ihrer erſten Ehe mit Ruy Blas vermählen, und dann endlich ſollte die Enthüllung erfolgen. So aber tötet Ruy Blas Don Salluſt, die Königin verzeiht dem ehemaligen Lakaien, und dieſer nimmt Gift.

Ruy Blas bedeutet nach der Abſicht des Dichters das Volk: edler Gefühle und reinſter Aufopferung fähig ſind die von der Geſellſchaft Verſtoßenen und Enterbten. Zuletzt begab ſich Hugo mit ſeinen „Burggrafen" (Les Burgraves, 7. März 1843) ins mittelalterliche Deutſchland.

Der Dichter hatte eine Reiſe an den Rhein gemacht. „Abends im Mondſchein .... klomm er, in ſeinen Mantel gehüllt, zu irgend einem Raubſchloß empor. Er ſog die ſanfte Wehmut des Abends in ſich ein und blickte auf zu den Sternen am Himmel und abwärts zu den Lichtern am Fuße des Berges, bis es von allen Kirchtürmen Mitternacht ſchlug und er, unter Fledermäuſen die einzig fühlende Bruſt, mit widerhallenden Schritten in die Kellerräume hinabſtieg. In ſolcher Stimmung kam ihm die

Eingebung, den Geiſt dieſer alten Burgen in eine Trilogie zu bannen.“ Der Urahne Hiob in den „Burggrafen“ (120 Jahre alt) ſtellt die gute alte Zeit vor; wenn ihn ſein achtzigjähriger Sohn Magnus in ſeinen Reden unterbricht, herrſcht er ihn an: „Schweigt, junger Mann!“ Der Enkel Hatto iſt ſechzig, der Urenkel Gorlois dreißig Jahre alt. Im Kellergewölbe hauſt die ſchier hundertjährige Guanhumara; Hiob hat ihren Geliebten vor achtzig Jahren zum Burgfenſter hinausgeworfen: dafür ſoll der Frevler durch ſeinen eigenen Sohn umkommen. Aber der Geliebte hat den Sturz überlebt: es war der Kaiſer Barbaroſſa, Hiobs Bruder, der ſeinem Vater geſchworen hatte, ſich vor achtzig Jahren nicht zu rächen. Barbaroſſa, der ſich zwanzig Jahre im Kyffhäuſer verborgen hatte, naht jetzt, nach achtzig Jahren, in Bettlergeſtalt, um die Rache zu vollziehen. Aber ſtatt deſſen bringt er Vergebung, die Sünden der alten Zeit werden getilgt, und Barbaroſſa ſcheidet, Hiob als Herrſcher über den Rheingau zurücklaſſend, mit dem Worte: „Groß iſt, wer zu verzeihen weiß“.

Der vielverheißende Anlauf des dramatiſchen Dichters Hugo endete mit dem entſchiedenen Mißerfolge dieſes wunderlichen Stückes. Die Summe des Gewinns, den die franzöſiſche Bühne aus Hugos dramatiſchen Werken zog, iſt verhältnismäßig nicht groß. Hugos dramatiſche Erfindungsgabe beſchränkte ſich auf die Verwendung alter Mittel zur Erzielung ſtarker Effekte und auf die Gegenüberſtellung von Charaktergegenſätzen. Seine Helden ſind zum Teil Nachkommen der weltſchmerzlichen Geſchöpfe Byrons und Chateaubriands: Didier, Hernani, Rodolfo, Gennaro, Ruy Blas; daneben erſcheinen: der unabhängige, ehrliebende, gaſtfreundliche Edelmann, der Lobredner der guten alten Zeit (Saint-Vallier, Marquis de Nangis, Don Guritan, Hiob) und der kalte Intrigant, herzlos und erfinderiſch, Diplomat oder Sbirre (Homodei, Gubetta, Laffemas, Salluſte). Frauengeſtalten hat Victor Hugos dramatiſche Kunſt nur zwei: das durch die Liebe zur höchſten Aufopferung und zu energiſcher That fähige ſchuldige oder unſchuldige Weib. Poetiſchen Reiz verleiht dieſen Bühnendichtungen ihr lyriſcher Schwung und ihr hohes Pathos. Das Geſchichtliche iſt nur das Sprungbrett in das Meer des Phantaſtiſchen. Die Aufgeregtheit des Dichters ſucht Größe in der Ungeheuerlichkeit, darum thut er leicht den bekannten Schritt ins Lächerliche. Hugos Helden ſind von ihren Stimmungen abhängig, es ſind keine von bewußtem Willen vorwärts getriebenen Menſchen. Aber wenn ihnen auch das Intereſſe eines willenskräftigen Handelns fehlt, wenn die Ausnahmezuſtände, die der Dichter ſchildert, die Phantaſiegeſtalten, die er ſchafft, ohne den ſittlichen Wert ſind, den er an ihnen vorausſetzen möchte, ſo bemüht er ſich doch in ſeinen Vorreden ſo ſehr, uns den idealen Zweck ſeines Schaffens einzuprägen, daß die Annahme ungerecht ſcheinen würde, es hätten ihm bei ſeinem Aufwande von großen Mitteln nur die Erfolge eines Melodramenſchreibers vorgeſchwebt. Zu einer menſchlich freien Beurteilung der Fehler, Schwächen und Laſter der Mitmenſchen ſollen ſeine Schauſpiele erziehen. Die durch böſe Triebe, Knechtſchaft und Unterdrückung entwürdigte Menſchenſeele birgt noch einen Funken in ſich, der, im richtigen Augenblicke entfacht, ſie durchglüht, läutert und aus ihrer ſittlichen Erniedrigung zu befreien vermag. Wenn ſie auch äußerlich dem Geſchick unterliegt: der Sieg innerer Erhebung iſt dieſer Seele gewiß. „Auf daß ein Waſſertropfen aus dem Staub aufſteigt und wieder Perle ſei in ſeinem erſten Glanz!“ Es iſt dasſelbe Thema, das Goethe in „Gott und Bajadere“ behandelt hat. Das Tragiſche löſt ſich in lyriſches Pathos auf. Der Strom dieſes Pathos und die Wellen ſprachlichen Wohllautes führen uns dann vielleicht über die ſeichten Stellen und über die Unglaubwürdigkeit der dramatiſchen Handlung hinweg.

Alfred de Vigny und Alexandre Dumas der Ältere hatten als Bühnendichter mehr Erfolg als Hugo. Vigny trat ſelbſtändig zuerſt mit der „Maréchale d'Ancre“ (1831) hervor. Das in Proſa geſchriebene Stück aus dem Zeitalter Ludwigs XIII. läßt Shakeſpeares Einfluß in der Vorführung „gemiſchter“ Charaktere erkennen, aber im ganzen gibt doch auch Vigny mehr einzelne Ereigniſſe als wirkliche Handlung. Um die geringe Perſonenzahl und die dürftigen Bühnenvorgänge der Klaſſiker zu übertrumpfen, that man jetzt in der Häufung der Perſonen und Begebenheiten des Guten zu viel. Berühmt wurde Vignys „Chatterton“ (12. Februar 1835), eine dramatiſche Elegie, die im Namen des unterdrückten Genius die Geſellſchaft anklagte und ſelbſt die Ausbeutung des Arbeiters durch den Kapitaliſten mißbilligend berührt.

Schon in „Stello“ (1832) hatte Vigny am Beiſpiel dreier vor ihrer Blüte geſtorbenen Dichter, Gilberts, André Chéniers und Chattertons, die materialiſtiſche Roheit der Geſellſchaft beſchuldigt, daß ſie den ſchöpferiſchen Genius vor der Entfaltung vernichte. Das Schickſal des frühreifen Poeten Chatterton, der, von ſeinen Gönnern im Stich gelaſſen, gekränkt in ſeinem Stolze, von Not bedrängt, Gift nimmt (25. Auguſt 1770), ſchien ein trefflicher Vorwurf für die Durchführung des Gedankens zu ſein, daß der Künſtler Anſpruch auf eine Ausnahmeſtellung im Leben habe. Gegen die bisherigen romantiſchen Lärmſtücke war „Chatterton“ ein bürgerliches Rührſtück. Chatterton bleibt in der Welt ohne Anerkennung; Kitty allein, das zartfühlende Weib ſeines gemütloſen Hauswirtes John Bell, weiß ihn zu würdigen. Ihre Neigung zu ihm bringt ſie indeſſen nicht zur Verletzung ihrer Pflichten als Gattin und Mutter. Hunger und Verzweiflung treiben Chatterton in den Selbſtmord. Kitty ſtirbt vor Schmerz über den Hingang des jungen Freundes und die Gefühlsroheit ihres Gatten. Ein Poſten als erſter Kammerdiener mit 100 Pfund Lohn, den ihm Lord Beckford in Ausſicht ſtellte, hätte Chatterton aus der Not befreien können; aber der junge Dichter zog den Giftbecher vor.

„Chatterton“, die rührende Darſtellung innerer und häuslicher Vorgänge, verbindet ein gemeinſamer Gedanke mit den wirkungsvollen Szenen aus der großen Welt und aus der Öffentlichkeit in den Dramen von geſchichtlichem Anſtriche, nämlich das Recht, das ſich der mit vorzüglichen Gaben ausgerüſtete Einzelne gegen Geſetz und Sitte nimmt, die Abwälzung der perſönlichen Verantwortlichkeit für eigenes Mißgeſchick, Elend und Verbrechen auf die böſe Geſellſchaft. Aber die damals weit verbreitete Anſicht, daß nicht allein den Schwachen und Unglücklichen, deren Wert die Menſchen verkennen, ſondern daß auch denen der Zoll des Mitgefühls gebühre, die der ſtumpfen Welt Verachtung und Ungerechtigkeit in Schuld und Verbrechen verſtrickt hat, erklärt den rauſchenden Erfolg, den der rohe „Antony“ von Alexandre Dumas davontrug. Dumas hatte „Heinrich III.“ ſchon genug romantiſche Dramen folgen laſſen: „Stockholm, Fontainebleau et Rom“, eine „dramatiſche Trilogie über das Leben der Königin Chriſtine“ (in Verſen, 1830), „Karl VII. bei ſeinen großen Vaſallen“ (Charles VII chez ses grands vassaux, Tragödie, 1831), „Richard Darlington“, „Der Turm von Nesle“ (la Tour de Nesle, vgl. S. 635), „Catherine Howard“ (1834), „Kean, oder Leidenſchaft und Genie“ (Kean ou désordre et génie, 1835). Aber „Antony“, ein „Drama in Proſa“ (1831), hat von allen dieſen Stücken die größte theatergeſchichtliche Bedeutung. Zum erſten Male ſchreitet der romantiſche Held nicht im geſchlitzten Wams und im Federhut über die Bühne, ſondern im modiſchen Rock der Neuzeit. Es iſt ein modernes romantiſches und „intimes“ Drama, wie ſpäter „Téresa“ (1832) und „Angèle“ (1834). Dieſe Stücke wurden als unſittlich gebrandmarkt, im Grunde aber iſt mehr Roheit und ſittlicher Stumpfſinn darin als Unſittlichkeit: Dumas wollte auch den beſchränkten Philiſter verblüffen und einer klaſſiſchen Überlieferung trotzen, die aus der geſchichtlichen Überlieferung alles auszuſcheiden pflegte, was als abſtoßend und urwüchſig erſchien.

Antony iſt ein Kraftmenſch, der ſich zugleich begeiſtert und verzweifelt gegen die Sitte auflehnt, denn er iſt Findling und Baſtard. Als er nach längerer Abweſenheit nach Paris zurückkehrt, findet er Adele, das Mädchen, das er liebte, verheiratet. Aber er wird ihr Lebensretter und ſucht ſie zur Flucht zu überreden, während die Schritte des Oberſten d'Hervey, des von einer Reiſe heimkommenden Gemahls, aus dem Vorzimmer hörbar werden. Da ſtößt er der Geliebten den Dolch ins Herz und ruft zur Rettung ihrer Ehre dem eintretenden Oberſt zu: „Sie verſchmähte mich, ich habe ſie getötet“.

Es mußte in dieſem Schauſpiel etwas von den Gefühlen und Stimmungen der ganzen Zeit zu Worte kommen, denn es wurde mit dem überſchwenglichſten Beifall aufgenommen.

Dumas erzählt, daß ſeine Bewunderer vor Rührung und Begeiſterung einen ſchönen grünen Rock, den er anhatte, völlig zerriſſen hätten, um die Fetzen als Andenken aufzubewahren. Antony, der Byronſche, auf das Recht der Leidenſchaft pochende Held, der ſeiner Geliebten die Ehre raubt und ihren guten Ruf aus Zartgefühl durch einen Mord ſichert, iſt das Gegenteil vom alten Galotti; dieſer tötet ſeine Tochter, um ſie vor Schmach zu retten, ſeine That iſt klaſſiſch; das Verbrechen Antonys dagegen iſt romantiſch. Die Bewunderung, die man ſolcherlei verdrehten Seelen und ungeheuerlichen Handlungen gezollt hat, mag ſich aus der Luſt zur Auflehnung gegen die Alltäglichkeit erklären. Daher zeigte ſich auch Théophile Gautier als romantiſcher Dichter und Trabant Victor Hugos in einer roten Weſte in der Öffentlichkeit.

Während das hiſtoriſche Drama der Romantiker ſchnell vorüberging und wenig Nachfolge brachte, wurde „Antony“ der Vorläufer des modernen zeitgenöſſiſchen Schauſpiels. Weſentlich neu war die Freiheit und Geltung, die der Einbildungskraft durch die Romantiker auf der Bühne zu Teil wurde, und das Vordrängen der Perſönlichkeit des Dichters: hinter ihren Helden erſchienen Victor Hugo und Dumas (in Kean und Antony) ſelbſt. Merkwürdig bleibt es außerdem, wie wenig die Romantiker ihre Forderung, eine ausführliche Schilderung des Lebens an Stelle der in eine Verwickelung eingeengten Kataſtrophe („catastrophe reserrée d’une intrigue“) auf die Bühne zu bringen, erfüllt haben. Denn weder in „Hernani“ oder „Marion de Lorme“, noch in „Ruy Blas“, der „Marſchallin von Ancre“, in „Karl VII.“ oder „Heinrich III.“ iſt dieſe Bedingung erfüllt worden. Die Handlung bleibt überall einfach, man folgt ihr ſogar leichter als in einzelnen Stücken der klaſſiſchen Bühne („Heraclius“, „Rodogune“); nur in „Cromwell“, einem Buchdrama, wird der Anlauf zu jener „breiten Schilderung des Lebens“ wirklich gemacht. Darin blieben die Dichter indeſſen vielleicht nur in Übereinſtimmung mit dem Geſchmacke, der ihrer Nation eigen war. Einfachheit und Geſchloſſenheit der Handlung war auch in der Folge ein Vorzug der Dramen, die auf litterariſche Bedeutung Anſpruch machen durften. In der Meiſterſchaft, irgend ein ſoziales Problem aus der bunten Mannigfaltigkeit und den Verwickelungen des Lebens herauszuheben, es für ſich allein kühn, einſeitig und doch ergreifend und glaubwürdig zu behandeln, hat ſich die dramatiſche Kunſt der Franzoſen noch immer bewährt und dadurch trotz der romantiſchen Durchgangszeit ihren Zuſammenhang mit der klaſſiſchen Erziehung bewieſen.

Kaum hatte Hugo mit ſeinen „Burggrafen“ auf der Bühne einen tiefen Fall gethan, als ein Dichter auftrat, der die Rückkehr zur „Schule der geſunden Vernunft“ (école du bon sens) einleiten ſollte. Man war der romantiſchen Ausſchreitungen und Überſpanntheiten müde geworden. „Es geht zu Ende mit der Schule“, hatte Sainte-Beuve mit Beziehung auf die romantiſche Bühnendichtung geſagt, „man muß ein anderes Faß anſtecken.“ Die Schauſpielerin Rachel brachte ſeit 1838 Corneilles, Racines, Voltaires Heldinnen, ſelbſt Lebruns Maria Stuart wieder zu Ehren. François Ponſard aus Vienne (1814—67) hatte eine „Lucrèce“ geſchrieben, die ein Freund nach Paris aufs Odéon brachte (22. April 1843), und dieſes Werk ſchien die Rückkehr zur klaſſiſchen Überlieferung anzubahnen. Aber nicht der Frevel des Sextus und der Tod der Lucrezia, ſondern die Vertreibung der Könige durch Brutus iſt darin die Hauptſache. Der Vers iſt einfach, feſt, klar; Ponſard verſchmäht es auch nicht, durch genauere Ausmalung des Einzelnen die lebendige Geſamtwirkung zu heben. Es fehlt die gezierte Vornehmheit und Umſchreibung der klaſſiſchen Dichtung; die römiſche Matrone ſorgt ſogar mit Befliſſenheit für die Inſtandhaltung der Kleidung ihres Gatten. Ponſards „Lucrezia“ ſollte mit ihrer Annäherung an die einfache Formſchönheit der Alten weniger die Rückkehr von der Romantik zum Klaſſizismus ſein als eine Verſchmelzung der Gegenſätze und die Grundlage einer neuen Richtung. Das

Streben, in der idealen dramatiſchen Form der Verstragödie echten geſchichtlichen Inhalt mit wahrer geſchichtlicher Auffaſſung zu verbinden, macht ſich vor allem bemerkbar. In dieſem Sinne läßt Ponſard im Prologe zu ſeiner „Charlotte Corday“ (1850) die Muſe der Geſchichte ſagen:

> Nichts berg' ich euch, ich ſag' in meinen Verſen alles,
> Zwar bin ich ſtolz, doch red' ich auch vor ſtolzen Herzen,
> Und wahrlich, nur entartete Geſchlechter haben
> Sich feig gefürchtet vor Gedanken und vor Thaten.

In „Agnès de Méranie“ (1846) ſtellte Ponſard den Kampf der Kurie mit Philipp Auguſt und den Sieg dar, den das höhere Sittengeſetz durch die Macht der Kirche über den Hochmut und die Leidenſchaft des Königs davontrug. Dauernde Wirkung hatten aber dieſe Verſuche nicht, und obgleich Dichter wie Iſidore Latour („Virginie“, 1833), Joſephe Autran („la Fille d'Eschyle“, 1848) und Erneſt Legouvé („Médée“) Ponſards Beiſpiel folgten, ließ ſich die klaſſiſche Verstragödie doch ſelbſt unter dem Beiſtand der großen Schauſpielerin Rachel nicht wieder zu neuem Leben erwecken.

Entſchieden war die alte Überlieferung der franzöſiſchen Verskomödie viel lebenskräftiger und fruchtbarer. Als Caſimir Delavigne (vgl. S. 627) kurz vor Beginn des romantiſchen Umſchwunges in ſeiner „Schule der Alten“ (l'École des vieillards, 1823) als neue Luſtſpielfigur den Ehemann ſchuf, der alt und eiferſüchtig, aber zugleich liebenswürdig und gar nicht lächerlich iſt, als er mit ſeinem letzten größeren Luſtſpiele („Popularité“, 1838), ein Muſter der politiſchen Komödie aufſtellte, ſchloß er ſich unmittelbar der klaſſiſchen Überlieferung an, in welcher Picard und Andrieux das Luſtſpiel in Verſen gepflegt hatten, und dieſe ganze dramatiſche Gattung blieb inmitten der litterariſch aufgeregten Umgebung kühl und ruhig, in ihrer Satire weniger ſcharf, als man erwarten ſollte, heiter, mild und optimiſtiſch in der Lebensauffaſſung: ſie blieb die ſchönſte Blüte des franzöſiſchen Geiſtes, in erfriſchender Anmut und zierlicher Form eine Zufluchtsſtätte feiner Lebensdarſtellung und liebenswürdiger Weisheit. Auch der junge Emile Augier (1840—89; ſ. die Abbildung, S. 641) ging wie Ponſard auf das Altertum zurück und verlegte ſeine erſte komiſche Handlung nach Athen. In der zierlichen Verskomödie „Der Schierlingstrank“ (la Cigüe, erſte Aufführung am 13. Mai 1844) wird der vom Übermaß des Lebensgenuſſes abgeſtumpfte Klinias durch ein junges unſchuldiges Blut aus Cypern, die geſcheite und ſchöne Hippolyta, von ſeinen Selbſtmordgedanken geheilt. Die Gedanken und die Verſe ſind in dieſem Luſtſpiel freilich ebenſo modern wie in der Komödie „Der Flötenſpieler“ (le Joueur de flûte, 1850), deren Heldin eine Marion de Lorme im griechiſchen Gewande iſt. Auch äußerlich modern wurde derſelbe Dichter, als er in der „Abenteuerin“ (l'Aventurière, 23. März 1848) eine Fabel aus Boccaccio behandelte und ſich zum Anwalt der guten bürgerlichen Moral gegen die Reize der ſchönen romantiſchen Leidenſchaft aufwarf. Noch entſchiedener ſteht Augier in „Gabrielle“ (1849) auf ſeiten der unverſehrten Tugend: Vernunft, Ehrbarkeit und Pflicht ſiegen über die Leidenſchaft und den Sinnenrauſch.

Die Herrſchaft auf der modernen Bühne gehörte jetzt aber dem Schauſpiel (drame) und dem Luſtſpiel in Proſa; das iſt eine Thatſache, die ſich mit unter dem Einfluſſe des realiſtiſchen (Balzacſchen) Romanes verwirklichte. Selbſt Alfred de Muſſet gab für die poetiſch-phantaſtiſche und ſpöttiſche Lebensauffaſſung und Darſtellung in ſeinen Bühnenwerken der Proſa den Vorzug; in Verſen ſchrieb er nur die Rokokokomödie „Louison“ (1839). Aber dieſer größte Poet der romantiſchen Schule hielt ſich fern von der „Proſa des Lebens“: er haßte Philiſtertum und hausbackene Moral wie ein echter Romantiker, und eigentlich nur ſeine „Sprichwörter“ gründen ſich auf Vorausſetzungen des modernen Lebens („Man darf nichts verſchwören“, Il ne faut jurer de rien, 1836). Bei den „Sprichwörtern“, dieſen hübſchen Erzeugniſſen der „Geſellſchaftsbühne“ (Théâtre de société) des 18. Jahrhunderts, als deren Vater Carmontelle (Louis Carrogis, 1717—1806), als deren erfolgreichſter Fortbildner Michel Théodore Leclercq (1777—1851) gelten muß, iſt der Zuſammenhang mit der Wirklichkeit direkt notwendig, denn die „Proverbes“ ſind ja nur gleichſam improviſierte Szenen aus dem Leben des Hauſes und des Salons. Die übrigen Dramen und Luſtſpiele Muſſets ſind Phantaſieſtücke von ſo ſtarker poetiſcher Selbſtändigkeit und ſo perſönlicher Stimmung, daß ſie nicht einmal für die wirkliche Bühne beſtimmt ſchienen. Muſſet verlegt gern ſeine launigen und luftigen dramatiſchen Gebilde in ferne Zeiten und fremde Verhältniſſe, nur der „Lichthalter“ (le Chandelier, 1837), eine übermütige und empfindſame Komödie von Weibertrug, ſpielt in Frankreich. Man hat geſagt, daß wir uns in „Caprices de Marianne“ (Mariannens Launen, 1833), „Fantasio“ (1835), „Carmosine“ (1852) und anderen Stücken Muſſets in Shakeſpeariſchen Landen befänden, und dieſer Vergleich mit Shakeſpeares romantiſchen Luſtſpielen („Viel Lärm um nichts“, „Wie es euch gefällt“, „Verlorene Liebesmüh“) ſcheint in der That berechtigt. Aber des großen Britten Blick verliert ſich nie aus der Wirklichkeit, die Abenteuer in ſeinen Luſtſpielen, die uns phantaſtiſch erſcheinen, entfernen ſich nicht von dem, was gemäß den Anſchauungen ſeiner Zeit möglich und wahrſcheinlich war, und die Geſtalten, die ſich in dieſer Welt tummeln, ſind Menſchen von Fleiſch und Blut, nicht Geſchöpfe poetiſcher Laune. Wenn der Dichter einmal bloß die Gaukeleien eines poetiſchen Traumes auf die Bühne bringt, geſteht er es ſelbſt ein („Sommernachtstraum“). Die Dramen Muſſets dagegen ſind durchaus Gebilde ſeiner poetiſchen Traumwelt. Der Dichter behandelt die Eingebungen ſeiner erfinderiſchen Laune auch ſelbſt mit Ironie und mit dem Bewußtſein, daß er Wirkliches und Unwirkliches miſcht, ſelbſt wenn er ſich den Anſchein treuherziger Einfalt gibt. Ähnliche Züge weiſen einige dramatiſche Verſuche romantiſcher Dichter Deutſchlands auf. Muſſet iſt dieſen überlegen durch Schärfe, Beſtimmtheit und Geſchick der Formgebung, treffenden Witz, zierliche Spitzfindigkeit und eine ans 18. Jahrhundert erinnernde kokette Anmut, die nicht erkünſtelt iſt, weil ſie echt franzöſiſch iſt. In einer Zeit, die ſich immer mehr der Wiedergabe thatſächlicher und greifbarer Wirklichkeit zuwandte, behielt ſeine Dichtung etwas von der über die Wochentage ſich erhebenden poetiſchen Sonntagsſtimmung, und war es nicht ſein Recht,

Emile Augier. Nach Photographie von Nadar in Paris.
Vgl. Text, S. 640.

auch einmal Sonntagsmenſchen auf die Bühne zu bringen? Die Stücke Muſſets ſind, mit Ausnahme der „Venezianiſchen Nacht" (la Nuit Vénitienne, 1830), 1833 bis 1852 geſchrieben, aber erſt als die Schauſpielerin Allan-Despréaux mit „Un Caprice" (Eine flüchtige Neigung, 1837) in Petersburg Erfolg gehabt hatte, ſind ſie auch in Frankreich aufgeführt worden (ſeit 1848).

Am meiſten den Charakter einer geſchichtlichen Tragödie hat der zuerſt 1896 geſpielte „Lorenzaccio". Dieſes Stück iſt ein breit ausgeführtes Sittengemälde des alten Florenz im Zeitalter der Mediceer. Der Held, ein neuer Brutus, ſpielt den leichtfertigen Schwächling und Gelegenheitsmacher ſeines Vetters Aleſſandro, des Herzogs von Florenz. Als er dann aber den Tyrannen mordet, um ſeine Vaterſtadt zu befreien, nimmt ihn niemand mehr ernſt, und er ſelbſt iſt unfähig geworden, die Aufgabe des Retters zu vollbringen: Florenz bleibt in Knechtſchaft wie vorher, auf Aleſſandro folgt Coſimo.

Der Gedanke, der durch die meiſten dramatiſchen Gebilde Muſſets zieht, iſt der Widerſtreit zwiſchen proſaiſcher Alltäglichkeit und phantaſievoller Poeſie oder zwiſchen herkömmlich ſtarrer Sitte und lebendiger Sittlichkeit.

In „Fantasio" ſoll eine liebliche bayriſche Prinzeſſin aus Politik einen albernen und pedantiſchen Prinzen von Mantua heiraten. Fantaſio, ein Student, wird Hofnarr und beginnt eine Intrigue, die das holde Fürſtenkind vor dem Mantuaner retten ſoll. Mag der Fürſt von Mantua dem Könige von Bayern den Krieg erklären, es wäre ein Verbrechen gegen die Menſchlichkeit, das Mädchen dem Prinzen zu geben. In dem Schauſpiele „Du darfſt mit der Liebe nicht ſcherzen" (Il ne faut pas badiner avec l'amour) heuchelt ein junger Edelmann einem armen Mädchen Neigung; das Mädchen aber liebt ihn wirklich, und als es entſeelt zu Boden ſtürzt, weil es plötzlich vernehmen muß, daß alles nur ein Scherz geweſen ſei, ſagt Perdican aus Muſſets „gelangweilter und gebrochener Seele" heraus: „Alle Männer ſind lügneriſch, unbeſtändig, falſch, ſchwatzhaft, heuchleriſch, hochmütig oder feig, verächtlich und ſinnlich, alle Frauen treulos, hinterliſtig, gefallſüchtig, neugierig und verderbt; die Welt iſt nur eine unergründliche Kloake, worin mißgeſtaltete Seehunde herumſchwimmen und ſich auf Bergen von Schlamm wälzen. Aber etwas iſt in der Welt heilig und erhaben, nämlich die Vereinigung zweier ſo unvollkommenen und abſcheulichen Weſen. In der Liebe wird man oft getäuſcht, oft verwundet und oft unglücklich gemacht; aber man liebt, und noch am Rande ſeines Grabes wirft man einen Blick zurück und bekennt: Ich habe oft gelitten, ich habe mich bisweilen getäuſcht, aber ich habe geliebt!"

Dieſe Vergötterung der Liebe iſt echt romantiſch. Heilig und erhaben iſt die Leidenſchaft um ihrer ſelbſt willen, nicht weil ſie Großes und Edles wirkt. Doch hat Muſſet in „Barberine" (1835), einer freien Nachbildung von Shakeſpeares „Cymbeline", die alberne Geckenhaftigkeit eines improviſierten Liebhabers auch einmal an der weiblichen Tugend zu Schanden werden laſſen.

Der bekannteſte Bühnendichter der Julimonarchie war ohne Zweifel Eugène Scribe (1791—1861), der Schriftſteller, der für Europa der eigentliche Vertreter der franzöſiſchen Sittenkomödie wurde. Er hatte ſchon in den Jahren 1812 bis 1830 mehr als hundert Stücke, meiſt „Vaudevilles", mit dem Beiſtande fleißiger Gehilfen geſchrieben, aber einen glänzenden Aufſchwung nahm er ſeit 1830. In „Bertrand und Raton, oder die Kunſt, ſich zu verſchwören" (Bertrand et Raton ou l'art de se conjurer, 1845) ſchuf er eine politiſche Komödie, die mit ihrem Spotte über die künſtlich arrangierten Volksaufläufe viel Anklang fand, deren Satire aber ebenſo harmlos iſt wie die der „Kameradſchaft" (la Camaraderie, 1837).

Hier ſieht man, wie die Mittelmäßigen, wenn ſie eine Geſellſchaft bilden, einander Anſehen, Ehren und gut bezahlte Stellungen verſchaffen. Dagegen muß ſich der ehrliche, talentvolle Mann plagen, Verzweiflung über den Mißerfolg würde ihn in den Tod treiben, wenn nicht Frauenliſt und -neigung ſeiner Bravheit und ſeiner Begabung aus der Not hülfe. Die Tugend ſiegt doch, aber nicht durch ihren Wert. Alles wird ſo lebendig, munter und glaubwürdig vorgetragen, als ob die Komödie des Lebens Wahrheit abſpiegelte, aber ſie iſt nur bühnenwahr, die Täuſchung iſt eine Wirkung geſchickter Szenenverbindung und des logiſchen Zuſammenhanges.

Obgleich Scribes Sprache nachläſſig und trotz einzelner geſpreizter und empfindſamer Stellen ohne Kraft iſt, obgleich ſeine Geſtalten keine eigenartigen Charakter beſitzen, ſeine Verwickelungen und Theaterüberraſchungen oft nur möglich ſind, wenn man annimmt, daß die von ihnen betroffenen Perſonen ziemlich einfältig ſind — man denke an Karl V. in den „Erzählungen der Königin von Navarra“, an Lady Marlborough im „Glaſe Waſſer“ —, ſo zaubert uns Scribe doch trotz der unglaublichſten Verwechſelungen von Perſonen, Hüten, Briefen und Staatsdepeſchen, trotz aller Taſchenſpielerkunſtſtücke eine Welt vor Augen, die weder die wirkliche noch die Welt des poetiſchen Traumes, aber eine Welt von theatraliſcher Glaubwürdigkeit iſt, in der Durchſchnittsmenſchen mit Alltagsgefühlen ſich lieben, ſtreiten, intriguieren, und wo im allgemeinen Ehrbarkeit und Bravheit, wenn ihnen Witz und Erfindung helfen, durchſetzen, was dem Zuſchauer wünſchenswert erſcheint. „Die Verleumdung“ (la Calomnie, 1840), „Eine Kette“ (Une Chaîne, 1841), „Feenhände“ (Doigts de Fées, 1858), „Der Frauenkampf“ (Bataille de Dames, 1851) gehören zu den Komödien dieſer Art, auch die „geſchichtlichen“ Luſtſpiele „Adrienne Lecouvreur“, von Scribe und Légouvé für die Schauſpielerin Rachel geſchrieben (1849), die „Erzählungen der Königin von Navarra“ (Les contes de la reine de Navarre, 1851) und das „Glas Waſſer“ (le Verre d'eau, 1842).

Scribe iſt kein Verächter der bürgerlichen Moral. Er ſchätzt das Geld, aber er belohnt die Tugend braver Offiziere und armer Künſtler und bringt die ehrliche Arbeit („Doigts de Fées“) gegen Geburtsdünkel und Leichtfertigkeit zu Ehren. Die Gebrechen der reichen Pariſer Geſellſchaft hat er nicht ſchonend behandelt, aber er hat doch eine gewiſſe Hochachtung für die geſchickten Spekulanten und Finanzleute. Scribe iſt der Erneuerer der älteſten Form des Luſtſpiels, des „Imbroglio“, das er auf die Höhe ſeiner Zeit gebracht hat. Das Intriguenſpiel iſt zur Unterhaltung da; luſtige Erfindungen und Liſten müſſen darin über vorhergeſehene und unvorhergeſehene Hinderniſſe triumphieren, die das Glück eines oder mehrerer Liebespaare verzögern. Iſt außerdem ein anderer Vorteil zu erreichen, etwa eine Wahl ins Abgeordnetenhaus („la Camaraderie“), ein Miniſterpoſten („Verre d'eau“), ein Friedensvertrag („Contes de la reine de Navarre“), deſto beſſer! Schlauheit, Liebe und gute Laune verbürgen in der Welt Scribes den Erfolg, und es iſt nun einmal nicht zu leugnen, daß eine ſolche Lebensdarſtellung die Gemüter immer erfreuen und zum Beifall anregen wird. Züge und Eigenheiten der Sitten- und Charakterkomödie, des hiſtoriſchen Schauſpiels werden in das moderne Intriguenſpiel eingewebt, patriotiſche, zärtliche, edle und rechtſchaffene Empfindungen ausgeſprochen und hierdurch die alte Form neu und anziehend gemacht. Nicht erſt die heutige Kritik hat an dem beliebteſten dramatiſchen Schriftſteller Europas zahlreiche Mängel aufgedeckt, die Schwächlichkeit ſeiner Moral, die Wertloſigkeit ſeiner Charakterzeichnung, die Inkorrektheit und Alltäglichkeit ſeiner Sprache beanſtandet, aber Scribe bleibt doch ein erfinderiſcher, fruchtbarer Kopf, der ſich ſeine eigene Bühnenwelt geſchaffen hat, und deſſen unterhaltende und ſinnreiche Verwickelungen nicht einer übertroffen hat.

Scribe ſelber ſagte bei ſeiner Aufnahme in die Akademie, daß die Bühne nicht die Aufgabe habe, „das Leben nachzuahmen oder wiederzugeben“, auch glaubte er nicht, daß es ihr zukomme, irgend welche Ideen auszuſprechen, zu verteidigen oder anzugreifen. Er wollte vor allem unterhalten und feſſeln, und ſo hat ſchließlich ſeiner Kunſt der ſittliche Inhalt gefehlt, die Beziehung zu den Sitten und geiſtigen Strömungen ſeiner Zeit, das innere Leben der Charaktere, von wie großer techniſcher Vollendung auch das ſicher ineinander greifende Räderwerk der klug erſonnenen Verwickelung war, und wie elaſtiſch auch die theatraliſchen Triebfedern der Handlung arbeiteten. Aber der Dichter würde der komiſchen Perſon im Fauſt-Vorſpiel antworten können: „Ich machte nicht nur der Mitwelt, ſondern auch der Nachwelt Spaß.“

4. Die lyriſche und epiſche Dichtung der romantiſchen Schule.

Den lyriſchen und epiſchen Dichtern Frankreichs waren in dieſer Zeit Aufgaben vorbehalten, für deren poetiſche Behandlung der Klaſſizismus wenig Verſtändnis gezeigt hatte. Hier konnte die romantiſche Richtung die reichſten Früchte zeitigen, wenn ſie die Dichtung der Feſſeln des Geſellſchaftsgeiſtes, der litterariſch herkömmlichen künſtlichen Begeiſterung entledigte und ſie wieder auf den Urquell ſelbſterlebter Inſpiration zurückführte, um in einer neuen, freien, lebhaften und natürlichen Sprache die Gedanken und Gefühle der eigenen Zeit auszuſprechen.

Was Lamartine begonnen, wurde von Victor Hugo (vgl. S. 631) vollendet. Er folgte als Kind ſeinem Vater, einem Oberſten, nach Italien, nach Paris (ſeit 1811), nach Spanien, wo General Hugo Majordomus des Königs Joſeph und Gouverneur zweier Provinzen wurde. Als den Franzoſen in Spanien Gefahr drohte, kehrte Victors Mutter mit ihm und ſeinem jüngeren Bruder nach Paris zurück (1812). Die Eltern entzweiten ſich, und Victor wurde ſeinem Vater entfremdet. Er wuchs bei ſeiner Mutter auf, ohne geregelten und gediegenen Bildungsgang; ſchon früh beſtimmte er ſich zum Dichter. Nach einer mißglückten Bewerbung um einen akademiſchen Dichterpreis (1817) war er 1819 und 1820 bei den Blumenſpielen in Toulouſe wegen der Oden „la Statue de Henri IV“ (Das Standbild Heinrichs IV.) und „les Vierges de Verdun“ (Die Jungfrauen von Verdun) ausgezeichnet worden. Er war Mitbegründer des „Conservateur littéraire“, worin er die erſten Gedichte Lamartines beurteilte und als Achtzehnjähriger dem Dreißigjährigen zurief: „Mut, junger Mann!“ Seine früheſten poetiſchen Arbeiten erwarben ihm das Wohlwollen der königlichen und katholiſchen Partei; Chateaubriand nannte ihn im „Conservateur“ „l'enfant sublime“ (das erhabene Kind). Seit 1822 ſtand er an der Spitze eines Dichterbundes, des „erſten“ Cénacle (Abendmahlsgeſellſchaft), deſſen Organ die „Muse française“ war. Ludwig XVIII. gewährte ihm ein Jahrgehalt von tauſend Franken.

Die erſte Sammlung ſeiner Gedichte: „Oden und Balladen“ (Odes et Ballades, 1822 und 1824), iſt, beſonders in den legitimiſtiſchen Gedichten, von ziemlich erkünſtelt feierlichem Charakter. Hugo folgt noch den klaſſiſchen Muſtern. Es fehlt dieſen Poeſien, die Oden auf Napoleon („Die Säule“ und „Die beiden Inſeln“) ausgenommen, noch die perſönliche Empfindung. Im vierten Buche herrſcht die religiöſe Inbrunſt. Kräftiger vielleicht als ſeine klaſſiſchen Vorgänger handhabt der Dichter die poetiſche Sprache der Pſalmen, der Propheten und der Offenbarung. Der unbefangenen Sinnlichkeit des alten Heidentumes wird der vergeiſtigte Ernſt des Chriſten gegenübergeſtellt. Unverkennbar iſt hier Chateaubriands Einwirkung. Das letzte Buch ſteigt von der religiöſen und politiſchen Höhe herab zu perſönlichen Äußerungen der Zärtlichkeit und des Naturgefühls.

Die Balladen Hugos gehören in die Jahre 1823 bis 1828 („Oden und Balladen“, 4. Ausgabe 1828). Sie ſollten eine Art mittelalterlicher Dichtung ſein: „Gemälde, Träume, Szenen, Erzählungen, Sagen, volkstümlicher Aberglauben“. Dem Dichter ſchwebten die erſten Troubadours des Mittelalters vor, „dieſe chriſtlichen Rhapſoden, die weiter nichts in der Welt als ihr Schwert und ihre Guitarre beſaßen und, von Burg zu Burg wandernd, die Gaſtfreundſchaft mit Liedern lohnten“. Daher regen ſich in dieſen Liedern auch die Geſchöpfe der romantiſchen Phantaſie, Sylphen, Feen und Kobolde, während das Rittertum des Mittelalters in metriſchen Kunſtſtücken, wie in der „Jagd des Burggrafen“ (la Chasse du Burgrave) und im „Waffengang Königs Johann“ (le Pas d'Armes du roi Jean), höchſt feudal erſcheint:

Un vrai sire	Ein echter Herr	Sa main digne,	ſeine würdige Hand
Châtelain	auf ſeiner Burg	Quand il signe	kratzt nur
Laisse écrire	läßt Bürgerliche	Egratigne	aufs Pergament
Le vilain:	ſchreiben;	Le vélin.	die Unterſchrift.

Aber am überraſchendſten offenbarte ſich des jungen Dichters Sprachkunſt erſt in den glanzvollen „Orientalinnen“ (Orientales, 1829). Klangwirkungen des Reimes und des Rhythmus, Kraft und geſchmeidige Fülle der Sprache in Verſen, in denen der Dichter alles ſagte, was er ſagen wollte, laſſen über dem berauſchenden Klang und blendenden Fluß der Worte und Bilder kaum vermuten, daß er überhaupt nicht viel zu ſagen hatte. Es wird hier ein Morgenland litterariſchen Herkommens mit hellen und glühenden Farben ausgemalt.

In den „Herbſtblättern“ (Feuilles d'automne, 1831) legt der Dichter Zeugnis ab von dem Wandel ſeiner politiſchen und religiöſen Anſchauungen. Schon etwas früher war er in dem „Letzten Tage eines Verurteilten“ (le Dernier Jour d'un condamné, 1829) der Menſchenliebe gegen den harten Geſetzesbuchſtaben zu Hilfe gekommen; und ſein Leben lang iſt ſeine Muſe dem Bündnis mit dem Evangelium der Menſchenliebe treu geblieben.

Die „Herbſtblätter“ enthalten den poetiſchen Ausdruck enttäuſchter, unbefriedigter und wehmütiger Stimmung des vom Glauben Abgefallenen, vor dem die Welt ohne Troſt daliegt, weil ihm die Religion nicht mehr für die Probleme des Daſeins die ohne Reſt aufgehende Löſung bietet. Einigen Troſt gewährt ihm nur der Gedanke, daß der Menſchlichkeit in der Zukunft der Sieg verheißen ſei. Während aber die menſchlichen Dinge den Dichter mit Wehmut erfüllen, iſt ihm, wie Rouſſeau und Saint-Pierre, die Natur ein Schauſpiel von wunderbarer Schönheit und Harmonie. Er iſt in dieſer Zeit pantheiſtiſcher Naturbegeiſterung voll und fordert die „geheiligten Dichter“ auf, ſich ganz an der Natur zu berauſchen.

In den „Herbſtblättern“ iſt ein neuer Quell lyriſcher Dichtung erſchloſſen: die Poeſie des Hauſes und der Familie. So liebenswürdig, innig und lieblich waren in franzöſiſchen Verſen die Freuden der Mutter und der Kleinen noch nicht beſungen worden, und alle die zarten Empfindungen, die einzelne dieſer Gedichte beſeelen, ſind in dem ſchönen „Gebet für Alle“ (La Prière pour tous) zuſammengefaßt. Aber ſelbſt Hugos Haus- und Kinderdichtung fehlt bisweilen der reizende Ernſt unbefangener Wahrheit.

Auch iſt der ſtolze und ſelbſtbewußte katholiſche Glaube der Religion des heiligen Vaterlandes und der heiligen Freiheit gewichen, der begeiſterte Verkünder des Königtums von Gottes Gnaden iſt ein ſtrenger Richter der Könige geworden und ſpricht einen Fluch über die Herrſcher aus, „deren Roſſe bis zum Bauche im Blute waten.“ „Wir tragen in unſerem Herzen die verweſte Leiche des Glaubens, der in unſeren Vätern lebte“, ſagt er ſpäter in den „Dämmerungsliedern“ (Chants du Crépuscule, 1835), und obgleich ſich ſelbſt über einzelne Gedichte dieſer Sammlung ein künſtlicher religiöſer Hauch ausbreitet, der ſich aus den alten Gewohnheiten der Seele erklärt, ſo enthalten doch die ſozialpolitiſchen Betrachtungen, poetiſchen Ratſchläge an den König und religiös gefärbten Ermahnungen und Gebete, „dieſe oft widerſpruchsvolle Miſchung monarchiſcher Reminiszenzen, chriſtlicher Phraſen und Saint-Simoniſcher Wünſche“ (Vinet) etwas Geziertes, das der glänzende Schimmer der Worte nicht verbirgt. Aber vielleicht war dies nur Victor Hugos echte Natur, die ſich ſelbſt dann nicht verleugnete, wenn er in den Gefühlen aufrichtiger Menſchenliebe und Barmherzigkeit ſchwelgte.

Die beiden folgenden lyriſchen Sammlungen, die „Inneren Stimmen“ (les Voix intérieures, 1837) und „Sonnenſtrahlen und Schatten“ (Rayons et Ombres, 1840), atmen ganz denſelben Geiſt.

Hugo ſagt ſelbſt, daß in dieſen Poeſien „der Geſichtskreis klarer, der Himmel blauer, die Ruhe tiefer“ ſei. Der Dichter erzählt hier mit poetiſcher Freiheit ſeine Audienz bei Karl X. (7. Auguſt 1829), dem er wie ein warnender Prophet genaht ſein will. Voltaire behandelt er noch mit ſittlicher Entrüſtung. In einer Dachſtube (Regard jeté dans une mansarde, Blick in eine Dachkammer) findet er einen „Roman des letzten Jahrhunderts, ein Werk der Schmach“, eine „ewige Drohung gegen Unſchuld und Reinheit“; er warnt die „arme Tochter Evas“ vor dem „Sophiſten, der viel Schmutz aufgerührt und manchen

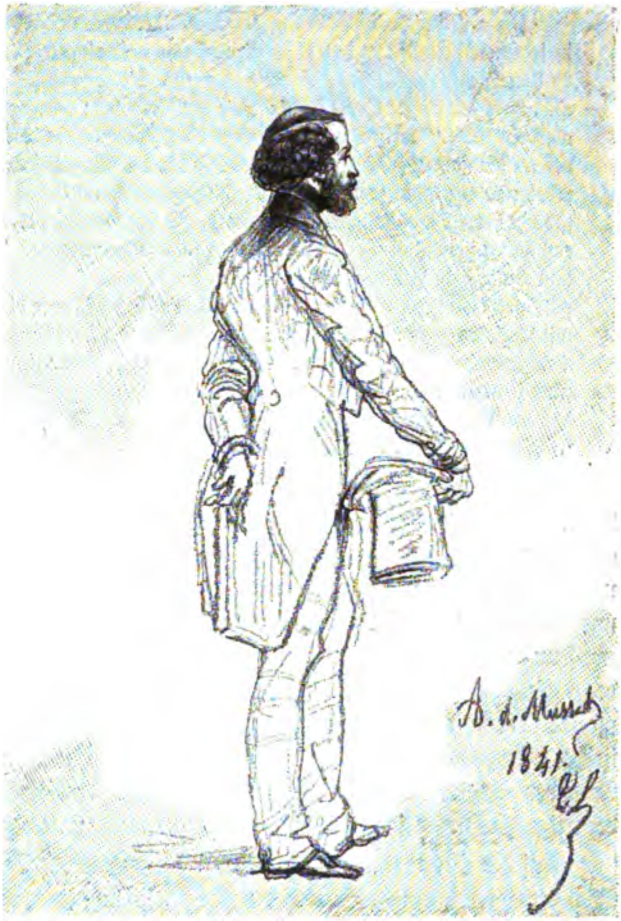
Engel ins Verderben gezogen hat, vor dieſem Teufel, der wie ein ſchwarzer Weih auf die Herzen ſtürzt und ſie zerbricht.“

Erſt 1841 war der „klaſſiſche“ Widerſtand überwunden und Hugo in die Akademie aufgenommen worden. Auch hatte ihn König Louis Philippe 1845 zum Pair von Frankreich gemacht. Ein Unglück, das dem Dichter zugleich ſeine Tochter Léopoldine und ſeinen Schwiegerſohn Charles Vacquerie raubte (4. September 1843), hat in dieſer Zeit manche tiefempfundenen Dichtungen hervorgerufen, die ſpäter ein beſonderes Buch (Pauca mea) der „Betrachtungen“ (Contemplations, 1856) bildeten. Victor Hugo hatte ſich frühzeitig daran gewöhnt, die Öffentlichkeit durch die Dichtung in ſeine perſönlichen Angelegenheiten einzuweihen; wie ihm das reine Glück ſeiner Häuslichkeit innige Lieder eingegeben hatte, ſo rechtfertigte er ſich auch in ſeinen „Inneren Stimmen“ poetiſch unter dem Namen Olympio, als er durch eigene Schuld den Frieden ſeines Hauſes geſtört hatte. Die Äußerungen Olympios widerſprachen der Idee, die man ſich bisher von dem Dichter und ſeiner keuſchen jungen Muſe hatte machen dürfen. Sie widerſprechen aber nicht den Anſchauungen ſpäterer Gedichte (in den „Chansons des rues et des bois“), ſie widerſprechen ebenſowenig den Romanen und Dramen mit ihrem Satze über die zwingende Macht (ἀνάγκη) der Leidenſchaft.

Als Victor Hugo ſich von der legitimiſtiſch-katholiſchen Partei losſagte und durch mancherlei Äußerungen von umfaſſender Menſchenliebe auch den Sünder von Verantwortlichkeit und Strafwürdigkeit freiſprach, machte er den ſozialiſtiſch gefärbten Republikanern gewiſſe Hoffnungen. Die Lehren von dem notwendigen Fortſchritt einer ſozialen Reorganiſation blendeten ſeinen Geiſt, und die Julimonarchie war weit entfernt, dichteriſche Ideale zu verwirklichen. „Frankreich iſt unerſchöpflich an großen Geiſtern“, ſagt Hugo in ſeiner Studie über Mirabeau (Etude sur Mirabeau, 1834), „aus ſeinem Schoße nimmt es alle die großen Intelligenzen, deren es bedarf; es beſitzt immer Männer, die den Ereigniſſen gewachſen ſind, und es fehlt ihm nie der Mirabeau, um eine Revolution zu beginnen, und der Napoleon, um ſie zu beendigen.“ Er fordert, daß die ſozialen Fragen an Stelle der politiſchen treten, aber er ſchloß ſich an keine der vorhandenen Parteien an; nach den „Dämmerungsliedern“ gehört er weder zu denen, die verneinen, noch zu denen, die bejahen, ſondern nur zu denen, „die da hoffen“. Hugo war ſeit ſeinen erſten großen Erfolgen als lyriſcher Dichter das Haupt der Schule geworden; dem erſten Cénacle folgte das zweite (1829), in dem ſich der romantiſche Geiſt viel ſtürmiſcher äußerte und der Dichter der „Herbſtblätter“ von Charles Nodier, Ulric Guttinguer (1785—1866), Hégéſippe Moreau (1810—1838), Antony und Emile Deſchamps, Sainte-Beuve, Muſſet und Gautier als der Meiſter verehrt und gefeiert wurde. Einer der vertrauteſten Freunde Hugos war **Charles Auguſte Sainte-Beuve** (1804—69). Ehe er ſeinen wahren Beruf als Litterarhiſtoriker und Kritiker gefunden hatte, beſaß er den Ehrgeiz des Dichters (Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, Leben, Poeſien und Gedanken von Joſeph Delorme, 1829): unter einem angenommenen Namen erſcheint er als enttäuſchter und verzweifelnder Jüngling, ehe er eigentlich zu leben und zu lieben angefangen hat. Seine Beſonderheit iſt die feine Zergliederung empfindſamer Seelenregungen in einer einfachen, auch den alltäglichen oder veralteten Ausdruck nicht verſchmähenden Sprache. Sein Roman „Volupté“ (Sinnenluſt, 1834) iſt eine Miſchung neukatholiſcher Myſtik und ſinnlich bürgerlicher Empfindſamkeit.

Zu Victor Hugos kraftvoller, ernſter und ſelbſtbewußter Erſcheinung bildet in der romantiſchen Dichterſchar den ſchärfſten Gegenſatz der nachläſſige, ironiſche und ſchwankende **Alfred de Muſſet** (ſ. die Abbildung, S. 647, und vgl. S. 640). Kaum hatte er, mit dem „großen

Preis“ in der Philoſophie ausgeſtattet, die Schule verlaſſen, als er, achtzehnjährig, in den Kreis des Cénacle eingeführt wurde. Die „Erzählungen aus Spanien und Italien“ (Contes d'Espagne et d'Italie, 1830) waren ſeine Erſtlinge. Das Morgenland und der Süden galten ja damals als die Heimat der echten Poeſie, der freien That und der großen Leidenſchaften. Hier kannte man keine ſittliche Ängſtlichkeit, hier hatte das Leben glänzende und glühende Farben. Das war auch ein litterariſcher Konventionalismus, wenn auch ein neuer, für den angehenden Poeten, der von Spanien und Italien ſelbſt nichts wußte!



Alfred de Muſſet. Nach der Zeichnung von Louis-Eugène Lamy, in der Comédie Française zu Paris, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

Die Liebesabenteuer der Sammlung Muſſets ſind blutig und unſittlich. In der erſten Geſchichte tötet ein ſpaniſcher Landsknecht, Don Paez, ſeinen Nebenbuhler und die ungetreue Geliebte, in „Portia“ ein junger Liebhaber einen alten Gatten. „Suzon“ iſt nach dem eigenen Urteil des übermütigen Erzählers „für Biertrinker gut, die nach dem erſten Glaſe die Flaſche zerſchmeißen“. Mit der ſpöttiſchen Ausgelaſſenheit miſcht ſich wehmütige Schwärmerei, und mit der über die Bedenken des guten Tones abſichtlich ſich hinwegſetzenden Derbheit verbinden ſich edle, zarte Regungen und anmutige Beſchreibungen.

Als Muſſet ſeine „Geheimen Gedanken Rafaels“ (Pensées secrètes de Rafaël), „Octave“ (1831) und „Namouna“, eine „orientaliſche Erzählung“ in Verſen, veröffentlichte, war er ſchon vom Cénacle unabhängig geworden. Er verſpottete ſogar die „Reimſchule“ (école rimeuse), die „das Hauptgewicht auf die Form legt“, und das mühſelige Streben nach „Lokalfarbe“ („Das Schauſpiel in einem Lehnſtuhl“, le Spectacle dans un fauteuil, 1832), aber ſeine herrliche poetiſche Begabung, ſeine edle und aufrichtige Natur war angekränkelt von der frühreifen Verderbtheit und Blaſiertheit überreizter Sinnlichkeit, und er war nicht frei von der kindiſchen Vorſtellung, daß Laſter und Liederlichkeit Kraft und Genius bedeuten: dem Genuß folgte die katzenjämmerliche Empfindung der eigenen Nichtigkeit, die Wehmut über das eigene Ich und die Welt. Das reiche und biegſame Talent Muſſets hat derartige Gefühle mit ergreifender Einfachheit und bezauberndem Wohlklang ausgeſprochen. Seine Werke ſind der aufrichtigſte und vollendetſte Ausdruck der romantiſchen Forderung, daß der Dichter aus dem eigenſten Innern ſchöpfen müſſe. Muſſet ſagt frei und offen, was er ſelbſt gefühlt und erfahren hat. Ein liederlicher und cyniſcher Kraftmenſch Byronſcher Abſtammung, den die Erinnerung an eine unſchuldsvolle Neigung niemals losläßt, iſt ſchon Frank, der Tiroler Jäger, in „Lipp' und Kelchesrand“ (la Coupe et les lèvres, 1831), aber in „Rolla“ (1833) ſteigert ſich noch die Byronſche Blaſiertheit und Bitterkeit.

Rolla iſt der ärgſte Wüſtling von Paris. Mit neunzehn Jahren teilt er ſein Vermögen in drei Teile, in jedem folgenden Jahre will er ein Drittel durchbringen und dann ſterben. Hiermit verbindet ſich die Anklage gegen das Leben, die Menſchen und die Einrichtungen der Geſellſchaft. Die drei Jahre ſind um, nach der letzten Orgie iſt das letzte Goldſtück hin: „Er nahm ein ſchwarzes Fläſchchen und leert' es ohn' ein Wort.“ Reizvolle Schilderungen des Genußlebens verlangte der Vorwurf, dazu Anwandlungen der empfindſamen neukatholiſchen Gläubigkeit, die mit ehrfürchtiger Rührung von Mönchen und Klöſtern redet, nachdem man eben erſt mit ſehnſüchtiger Wehmut der ſchönen Zeiten des ſinnlichfrohen Heidentums gedacht hat. Die unfruchtbare Rührung, die der Anblick des Gekreuzigten in der Bruſt des zum Nachempfinden noch fähigen, aber einer entſagungsvollen religiöſen Inbrunſt unfähigen Genüßlings wachruft, läßt Rolla zum Ankläger deſſen werden, der ihm den frommen, beſeligenden Glauben geraubt hat, des gottloſen Philoſophen Voltaire. Rolla macht aber hierin nur die Mode ſeiner Zeit mit: was hätte er ſonſt mit Voltaire zu ſchaffen? Seichte und empfindſame Wüſtlinge gab es zu allen Zeiten, bei Chriſten und Heiden, vor und nach Voltaire. Dieſer war wenigſtens ein fleißiger Mann, der wegen ſeines Unglaubens nicht ſeine Lebenskraft vergeudete. „Rolla“, dieſe Miſchung jugendlicher Rhetorik und Byronſcher Bitterkeit, kann von ergreifender Wirkung ſein, weil ſie mit überzeugender Wahrheit einen wirklich vom Dichter ſelbſt empfundenen, krankhaften Seelenzuſtand ſchildert.

Als Muſſet von einer Reiſe nach Italien, die er mit George Sand (Dezember 1833 bis April 1834) unternommen, nach Paris zurückgekehrt war und mit der berühmten Frau endgültig gebrochen hatte (1835), ſchrieb er den Roman „Confession d'un enfant du siècle“ (vgl. S. 655) nach ſeinen eigenen Erfahrungen während der letzten Jahre (1833—35). Er war aber nicht nur der meiſterhafte Darſteller eines aus überreiztem Drange nach Genuß verwüſteten, in Verzweiflung verſunkenen und thatenloſer Wehmut überlaſſenen Daſeins, er war zugleich der Dichter des Geſellſchaftslebens; mit der Würze liebenswürdiger Ironie und echt franzöſiſcher Anmut plauderte er in leichtflüſſigen und nachläſſigen Verſen über kleine Vorkommniſſe und Stimmungen in der vornehmen Welt („Une bonne fortune“, Glück in der Liebe; „Après une lecture“, Nach der Lektüre; „Soirée perdue“, Verlorener Abend; „La Mi-Carême“, Mitfaſten), und derartige Poeſien weiſen ihm eine einzige Stellung unter den Romantikern an.

Auf der Höhe ſeines dichteriſchen Schaffens ſteht Muſſet in den Jahren 1835 bis 1840. Nach dem verunglückten Verſuch der Verwirklichung eines romantiſchen Liebesbundes wird ſeine Poeſie reifer, reiner und geiſtiger, die Empfindung wahrer und tiefer, die Wehmut echter und herzlicher als in dem früher beliebten modiſchen Weltſchmerz. In dem „Brief an Lamartine“ (Lettre à Lamartine, 1836) den Elegien der „Nächte“ (Nuits de mai, de décembre, d'aout, d'octobre, 1835 und 1836) und im „Souvenir“ (Erinnerung, 1841) erklingt die wehmütige Luſt ſchmerzlicher Lebensbetrachtung in berückender Harmonie. „Erinnerung“ enthält eine zarte poetiſche Seelenanalyſe und des Dichters Lebensweisheit. Die Welt erſcheint ihm wie ein Traum. Des Menſchen Los iſt der Schmerz, das einzige Heilmittel dafür die Vernichtung. Was uns allein bleibt, iſt die Erinnerung; ſie gehört uns und dauert mit uns. Das Glück flieht, nur die vergeiſtigte Erinnerung genoſſener Liebesfreuden „bleibt als einziger Schatz in ſeiner unſterblichen Seele übrig“. Das Sehnen nach dem Traume des Genuſſes hatte ſeinem Leben die ſtärkſten Antriebe gegeben; als er in der Wirklichkeit auf dieſem Wege das Glück nicht fand, wurde der zarte, geiſtvolle, geſcheite Mann eine Beute des Lebensüberdruſſes und einer ſich durch den Alkoholrauſch bis zum Stumpfſinn betäubenden Verzweiflung.

Die ſcheinbare Gleichgültigkeit gegen ſittliche Aufgaben der Dichtung, die erotiſche Leichtfertigkeit, mit der ſo mancher romantiſche Dichter ſich brüſtet, um den Makel der Alltäglichkeit und der Philiſtermoral von ſich fernzuhalten, führt zu der Idee einer Kunſt, die ſich Selbſtzweck iſt, der art pour l'art. **Théophile Gautier** (1811—72), der Erfinder dieſes Schlagwortes, hatte ſich durch ſeine rückhaltloſe Bewunderung Victor Hugos und ſeinen Abſcheu gegen die Alltäglichkeit bemerklich gemacht, ſeine „Poésies“ (1830) und ſein „Albertus“ (1832) machten ihn bald auch in der Litteratur bekannt. Gautier gab ſich als einen Mann, „für den nur die äußere Welt vorhanden iſt“, dem die Ideen nichts gelten, die ſichtbare Erſcheinung alles. Seine „Poeſien“ ſind ſorgfältige Wortmalereien: ein Regentag, eine Najade im Verſailler Park, ein altes Paſtellgemälde, das ſind die Vorwürfe des Dichters. Er verſucht ſogar, die Stilarten der Malerſchulen poetiſch wiederzugeben. Mit der Auffaſſung eines Malers ſchildert er Werke der bildenden Kunſt und Landſchaften in eigentümlich vollendeter Weiſe. Im „Albertus“, einer „theologiſchen Legende“, ſpricht das modiſche, jugendliche, Sitte und Brauch geringſchätzende Selbſtbewußtſein und die Freude am Phantaſtiſchen.

Um Mitternacht verwandelt ſich die Hexe Veronika in eine blendende Schönheit und verdreht in Leiden aller Welt den Kopf. Sie überwindet ſelbſt den Widerſtand eines reinen Herzens, des Malers Albertus. Dann wird ſie wieder zu einer häßlichen Alten und führt Albertus mit Gewalt zum Hexenſabbat. Aber Albertus nennt den Namen Gottes, und der ganze Spuk verſchwindet. Die Leiche des Malers findet man am Morgen mit umgedrehtem Halſe auf der Appiſchen Straße bei Rom. Zum Schluß entſchuldigt ſich der Dichter wegen einzelner ausgelaſſenen Schilderungen damit, daß er „Verſe eines jungen Mannes, keinen Katechismus“ ſchreibt.

Wie Muſſet ſpricht aber auch Gautier mit Rührung von den asketiſchen Mönchen, „den Sybariten des Kloſters“. Folgt er damit dem franzöſiſchen Geſchmack, dem das Spiel des Gegenſatzes zwiſchen tollem Genießen und ſtrenger Selbſtkaſteiung behagt, oder macht auch er nur die romantiſche Mode mit?

Im Jahre 1838 veröffentlichte Gautier die „Todeskomödie“ (la Comédie de la Mort), eine Reihe ſchauerlicher Geſichte. Rafael, Fauſt, Don Juan, Napoleon werden nacheinander über das Rätſel des Lebens und des Todes befragt; keiner weiß die Löſung, der Dichter wendet ſich zu den Freuden des alten Griechenland zurück, aber die Schreckensgeſtalt des Todes wird er nicht los. Eine Beſonderheit Gautiers bilden ſeine Terzinen; er hat dieſe ſchwierige Form Dantes mit Meiſterſchaft behandelt. Sonſt iſt ſeine rhythmiſche Erfindung nicht ſehr reich. Das zeigt ſich gerade in ſeiner letzten Sammlung, in den „Emaux et Camées“ (Emaillen und Kameen, 1852), die faſt nur aus achtſilbigen Vierzeilern beſtehen. Es ſind kleine glatte und kalte Kunſtwerke eines Miniaturmalers oder Steinſchneiders. Gautier bleibt darin immer derſelbe, daß er Bilder malt. Dies thut er auch im „Capitaine Fracasse“ (Hauptmann Fracaſſe, 1861—63), ſeinem letzten Roman, der nach Stichen aus dem Zeitalter Ludwigs XIII. entworfen iſt.

Mit ſeiner Vorliebe für das Exzentriſche und Unmoraliſche iſt Gautier der Vater der Poeſie des Häßlichen geworden, d. h. der Darſtellung des Häßlichen und Abſtoßenden mit überlegener und vollendeter ſprachlicher und metriſcher Kunſt. Die „überwundene Schwierigkeit“ iſt der höchſte Triumph. Anderſeits verzichtet dieſe Genauigkeit des Malers und Bildners auf den Ausdruck der ſubjektiven lyriſchen Empfindung der Romantiker: der Gegenſtand erweckt nur die Teilnahme des Künſtlers, nicht des Menſchen.

5. Roman und Novelle.

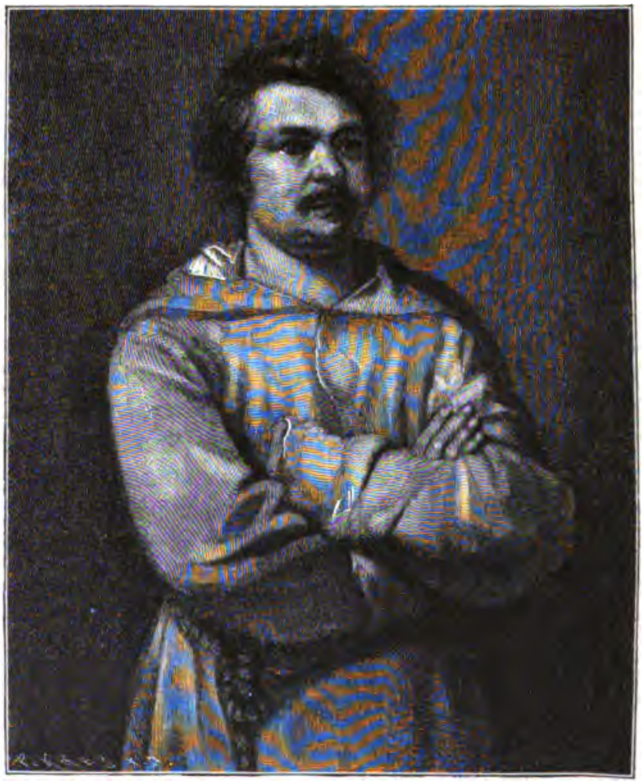
Wie im Drama, ſo wollte auch im Roman der Ehrgeiz der romantiſchen Dichter der geſchichtlichen Vergangenheit ein neues poetiſches Daſein verleihen. Die poetiſchen Wirkungen farbenreicher Schilderungen, die von den „exotiſchen" Idyllen ausgingen, mußten ja auch eine hiſtoriſche Dichtung begleiten, für die ferne und fremde Sitten, Örtlichkeiten und Trachten einen poetiſchen Schatz in ſich bargen, den die in die Tiefe dringende Kunſt des Dichters zu heben und in glanzvollen Schilderungen auszumünzen vermochte. Nachdem man ſich dann einmal im Vergangenheitsroman mit der genauen Einzeldarſtellung der die Handlung begleitenden Nebenumſtände vertraut gemacht hatte, kam das an eine gewiſſe Fülle gewöhnte Auge bald dazu, auch für den modernen Sittenroman denſelben Reichtum von Ausſtattungsſtücken und Dekorationen zu verlangen, und von da war es nicht mehr weit bis zur Theorie des Milieu.

In der Heimat ſelbſt waren für den hiſtoriſchen Roman ſchon Chateaubriands „Märtyrer" mit ihren antiquariſch treuen Gemälden ein Vorbild geworden, mehr noch wurden dies aber die Werke Walter Scotts. Seit 1814 waren die „Waverley"-Romane erſchienen und in Frankreich ſofort überſetzt worden. Ihr mittelalterlicher Ton und die maleriſchen Beſchreibungen zogen romantiſche Gemüter an, weniger ſympathiſch waren Scotts nüchterne Lebensweisheit und proteſtantiſch ſtrenge Sittlichkeit. Man hielt ſich vornehmlich an diejenigen ſeiner Romane, deren Handlung in älterer Zeit vor ſich ging: „Ivanhoe", „Kenilworth", „Quentin Durward", das „Schöne Mädchen von Perth". Das Vorbild Scotts macht ſich in der Einführung der dramatiſch belebten dialogiſchen Darſtellungsform und in der äußeren Technik des Romans bemerklich: ſelbſt die poetiſchen Kapitelüberſchriften werden dem fremden Dichter nachgeahmt. Salvandy, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Mérimée, Paul Lacroix, Balzac, Dumas ſtehen unter dem Zeichen des berühmten Schotten.

Seiner Natur nach kommt vielleicht Alfred de Vigny Walter Scott am nächſten. Sein „Cinq-Mars" (1826) heißt „geſchichtlicher Roman". Aber Vigny denkt nicht daran, die Verpflichtung zur Darſtellung geſchichtlicher Wahrheit zu übernehmen, wie es die Kritiker des „Globe" wünſchten. Er ſtellt der geſchichtlichen (abſoluten) die künſtleriſche (poetiſche) Wahrheit gegenüber. Das iſt gewiß richtig; gibt es doch Wahrheiten von weltbewegender Macht, die nur in der menſchlichen Einbildung vorhanden ſind. Poetiſche Wahrheit iſt ein ideales geiſtiges Bedürfnis. Geſchichte iſt der Rohſtoff, dem der Künſtler den geiſtigen Zuſammenhang und die ſchöne Form gibt. Die genaue Kenntnis eines Zeitabſchnittes genügt Vigny. Den allgemeinen Charakter der Epoche ſolle man bewahren, ſonſt aber frei erfinden. Auch ſei dieſer allgemeine Charakter das Wichtige, nicht die Genauigkeit im Einzelnen. Der Unterſchied zwiſchen Künſtler und Geſchichtſchreiber ſei der, daß dieſer möglichſt viel einwandfreie Zeugniſſe über die Vergangenheit ſammeln müſſe, während der Dichter ein beſtimmtes Zeitalter ſelbſt mit Hilfe unbeſtätigter Überlieferungen ins Leben zurückrufen ſolle. Die anſpruchsvolle Vorrede zum „Cinq-Mars" verteidigt des Dichters eigenes Verfahren, der willkürlich mit den im vollen Licht der Geſchichte ſtehenden Charakteren umſpringt. Walter Scott erfindet ſeine Hauptperſonen und ſeine Handlung frei und gibt der Erfindung einen hiſtoriſchen Hintergrund, auf dem bekannte geſchichtliche Größen nur epiſodiſch vorüberziehen. Die Romantiker dagegen greifen in ihren Geſchichtsromanen weiter aus, ſie ziehen Dinge hinein, die nicht dazu gehören, und anſtatt erfundenen Perſonen und Vorgängen aus der Geſchichte Fülle, Farbe und Licht zu verleihen, ſtellen ſie wirkliche Größen der Geſchichte in die flackernde und geſpenſtiſche Beleuchtung ihrer Willkür.

Cinq-Mars iſt ein junger Edelmann, der Richelieu bei Ludwig XIII. als eine Art Aufpaſſer dienen ſoll. Je höher er in der Gunſt des Königs ſteigt, deſto läſtiger wird ihm die Abhängigkeit vom Kardinal. Mit Hilfe ſeines Freundes De Thou plant er die Befreiung des Königs von der Herrſchaft des allmächtigen Miniſters; er ſchließt einen Geheimvertrag mit Spanien und wird hierdurch ein Hochverräter. Ehrgeiz und die Liebe zu der „Pfalzgräfin“ (princesse palatine) Marie de Gonzaga bewegen Cinq-Mars. Aber ſeine Anſchläge werden Richelieu hinterbracht, und der Günſtling Ludwigs XIII. endet, übereinſtimmend mit der Wirklichkeit, auf dem Schafott (12. September 1642).

Vigny hat zu dieſer Liebes- und Verſchwörungsgeſchichte einzelne ſittengeſchichtliche Epiſoden hinzugefügt, ſo die Erzählung des Prozeſſes von Urbain Grandier (18. Auguſt 1634), der angeklagt und verurteilt wurde, weil er einige Nonnen in Loudon beſeſſen gemacht haben ſollte. Die Charakterdarſtellung beherrſcht der Gegenſatz von gut und böſe. Richelieu iſt ein finſterer Tyrann, Ludwig XIII. ein lächerlicher Schwächling. Stark iſt der lyriſche Hauch der Dichtung.


Honoré de Balzac. Nach dem Gemälde von Louis Boulanger, Photographie von Braun, Clément u. Cie in Paris.

Neben Vigny, dem zartfühlenden Lyriker, iſt **Mérimée** der ſkeptiſche Mann der That; der Lauf der Welt iſt nach ihm ein Spiel des Zufalls und eine Wirkung der materiellen Kräfte. In ſeiner „Chronik der Regierung Karls IX.“ (Chronique du règne de Charles IX, 1829) ſchildert der Dichter die Zeit der Bartholomäusnacht knapp, lebendig, dramatiſch bewegt und völlig objektiv; der Gegenſtand ſoll ſich durch ſich ſelbſt darſtellen. Es iſt Walter Scotts Verfahren, aber ohne deſſen Breite und ohne deſſen Rückſicht auf gute Sitte: Erzählung und Geſpräch, alles ſcharf, beſtimmt, kurz. Zwei geſchichtliche Geſtalten treten auch hier, wie bei Vigny, hervor: der Staatsmann und der König, Admiral Coligny und Karl IX. Aber Mérimée hat ernſthaft die Wahrheit geſucht. Er meint freilich, aus der Geſchichte mache er ſich nichts: „Mir gefallen darin nur die Anekdoten, und unter den Anekdoten die, in denen ich einen wahren Sitten- und Charakterzug einer gegebenen Epoche zu finden glaube.“ Das geſchichtliche Intereſſe der romantiſchen Dichter iſt überhaupt nur ein Intereſſe für den merkwürdigen und ungewöhnlichen Einzelfall. Mérimée geſteht dies offen ein, ohne für einen Geſchichtsphiloſophen, Lehrer der Menſchheit, Schulmeiſter und Propheten gelten zu wollen.

Auch **Honoré de Balzac** (1799—1850; ſ. obenſtehende Abbildung), der 1820 nach Paris gekommen war und 1820—29 unter dem Namen Horace de Saint-Aubin ſchon dreißig

Bände Romane veröffentlicht hatte, eiferte dem Vorbilde Scotts in dem erſten wirklich beachtenswerten Werke nach, zu dem er ſich mit ſeinem eigenen Namen bekannte: im „Letzten Chouan oder der Bretagne im Jahre 1800“ (le Dernier Chouan ou la Brétagne en 1800; 1829, 4 Bde). Aber Scott erſchien Balzac nicht wirkungsvoll und maleriſch genug; er hoffte ſelbſt die Geſprächsform noch lebendiger geſtalten zu können. Außerdem kenne Scott nur einen weiblichen Typus, in Frankreich aber müſſe der Verfaſſer geſchichtlicher Romane die glänzenden Laſter und bunten Sitten der katholiſchen Welt den dunkleren Geſtalten des Calvinismus gegenüberſtellen. Und Balzac faßte den großen Plan, jeden wichtigen Zeitraum der franzöſiſchen Geſchichte von Karl dem Großen bis auf die Gegenwart in einem oder mehreren Romanen zu behandeln. „Der letzte Chouan“ ſollte ein Glied dieſer Kette ſein. Der Plan wurde indeſſen wieder aufgegeben, denn Balzac hatte ſich nur in den romantiſchen Strom hineinziehen laſſen; erſt als er das neue Verfahren des geſchichtlichen Romans auf die eigene Zeit richtete, befand er ſich auf dem Gebiete, das ſich ſeine reiche ſchöpferiſche Begabung zu eigen machen ſollte (vgl. S. 663).

Auch Victor Hugo beruft ſich auf Scott, aber zugleich wurde ſeine Phantaſie befruchtet von den Romanen im „genre frénétique“ des Irländers Maturin, die damals viel geleſen wurden. Schon Nodier (vgl. S. 661) hatte im „Lord Ruthwen, oder den Vampiren“ (Lord Ruthwen ou les Vampyres, 1820) Ausflüge ins Übernatürliche und Grauſige gemacht, aber Hugo übertrumpft ſeinen Vorgänger in ſeinem unreifen erſten Roman „Han d'Islande“ (1822), denn dieſer Held iſt ein Scheuſal, das ſich von Menſchenfleiſch nährt und Meerwaſſer und Menſchenblut aus den Schädeln ſeiner Opfer trinkt. Der Dichter offenbart ſich ſchon hier als der, der er ſpäter geblieben iſt; er bemüht ſich, Dinge darzuſtellen, die über das Herkommen, die eigene Erfahrung und Beobachtung hinausgehen. Die Vorliebe für das Außergewöhnliche und Aufregende führt ihn auch zur Schilderung von Unmenſchlichkeiten, von kalten und grauſamen Quälereien. Die einzelnen Geſtalten in „Han von Island“ ſind die Vorläufer der Figuren in Hugos „Notre Dame“. Der Roman fand keine günſtige Beurteilung. Wenn die Metaphyſiker meinten, ſagte der „Mercure“, daß das Genie ein Nachbar des Wahnſinns ſei, ſo könne der Verfaſſer von „Han d'Islande“ dem Genius nicht fern ſein.

Der zweite Roman Hugos, „Bug Jargal“ (1825), war vor Jahren im „Conservateur littéraire“ (2. Bd.) als Auszug aus den „Erzählungen unterm Zelte“ (Récits sous la Tente) erſchienen. Dieſe kurze Novelle, die auf Sankt Domingo während des Sklavenaufſtandes (1791) ſpielt, iſt dem Romane vorzuziehen, den Hugo daraus gemacht hat. Der Dichter ſtellt uns hier ein neues Monſtrum, den Zwerg Habibrah, aus ſeiner Kurioſitätenſammlung vor. Die Szene, wo Habibrah von einem Felſen ſtürzt und an einer Wurzel hängen bleibt, wiederholt ſich ſpäter in „Notre Dame“, wenn Frollos Sturz vom Turme der Kathedrale erzählt wird. Dieſer berühmteſte und wirkungsvollſte Roman Victor Hugos: „Liebfrauenkirche“ (Notre Dame de Paris, 1482), erſchien im März 1831. Eine zweite (vorgeblich 8.) Auflage (Oktober 1832) hatte eine neue Vorrede und drei neue wichtige Kapitel. Der Dichter hat das Paris des ausgehenden Mittelalters ſchildern wollen. Wie Mérimée in ſeiner „Chronik“ faßt er ein beſtimmtes Jahr (1482) ins Auge, und wie dieſer ſtellt er in den einzelnen Kapiteln in ſich abgerundete und fertige Gemälde vor uns hin.

Ohne dieſe genaue Schilderung des alten Paris und ſeines buntbewegten Volkslebens, ohne das ausdrucksvolle und glänzende Pathos der Sprache wäre dieſe unzuſammenhängende, teils rührende, teils unglaublich abenteuerliche und groteske Geſchichte, deren Inhalt ſich unmöglich in Kürze wiedergeben läßt, freilich weiter nichts als ein ſtarkgewürzter Schauerroman.

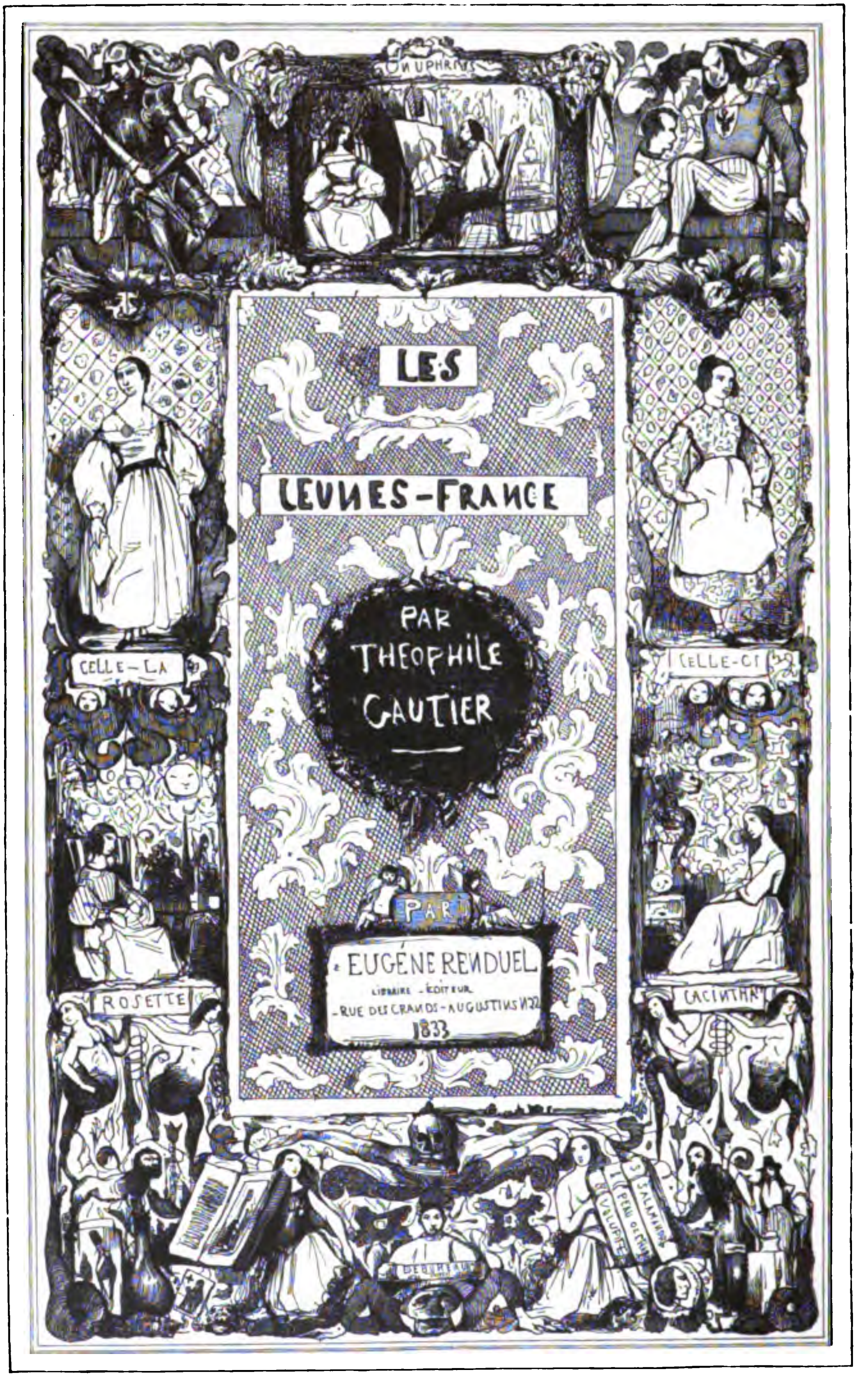
Aber es wirkt wie ein großer künſtleriſcher Gedanke, daß die Kathedrale von Paris in das wirre Treiben hineingeſtellt iſt als Mittelpunkt und als Wahrzeichen, das ſich über der Vergänglichkeit des Irdiſchen, des von den Geſetzen der Notwendigkeit regierten Lebens erhebt. Man hat Notre-Dame die Heldin des Romans genannt; ſie iſt das Symbol einer zärtlichen und begeiſterten Bewunderung des Dichters für die alte gotiſche Kunſt. Aber man fragt ſich trotz der ſpäter hinzugefügten Kapitel „Ceci tuera cela“ (Dies wird das töten), „la Presse tuera l'église“ (Die Preſſe wird die Kirche töten) und „l'Imprimerie tuera l'architecture“ (Der Buchdruck wird die Baukunſt töten): iſt Notre-Dame das Symbol der katholiſchen Kirche oder das der alten Kunſt? Die abenteuerlichen Vorgänge und willkürlich erfundenen Geſtalten des Romans veranſchaulichen doch nicht den Streit einer neuen Bildung gegen den alten Glauben oder einer neu anbrechenden Kulturepoche gegen eine alte. Von der geheimnisvollen Inſchrift „Ἀνάγκη“ (Verhängnis) im Turm der Kathedrale wird viel Weſens gemacht, als ob der Roman den Gedanken durchführen ſolle, daß die Macht des Geſchickes unüberwindlich ſei. Die Perſonen des Romans werden ja in der That von einer dunklen Macht vorwärts getrieben, aber will man offen ſein, ſo verwirklicht der Roman weder eine geſchichtliche noch eine philoſophiſche noch eine künſtleriſche Idee. Begeiſterung für die Gotik mag den Dichter bei der Wahl ſeines Schauplatzes beſtimmt haben, ſonſt aber iſt das Werk nur das Erzeugnis eines urkräftigen Bildungstriebes im Dienſte einer fruchtbaren und überreizten Phantaſie, die die Geſchöpfe ihrer Laune in eine kulturgeſchichtlich ausgemalte Umgebung verſetzt. Die großen Zeitfragen ſind weder in der Handlung noch in den Geſtalten des Romans wirkſam. Soll aber im geſchichtlichen Roman nicht bloß eigene Lebenserfahrung und Beobachtung, ſondern auch hiſtoriſches Wiſſen des Dichters Schaffen erfüllen und leiten, darf er keinen Schritt thun, ohne ſich zu fragen: ſtimmt dies Lebensbild auch mit dem Zeitbild überein, dann hätte „Notre-Dame“ keinen Anſpruch auf jene Bezeichnung. Wenn dagegen die Schilderung der Zuſtände einer beſtimmten Vergangenheit alles iſt, die menſchliche Wahrheit nichts, dann wäre Hugos berühmtes Werk eine Art kulturgeſchichtlich-antiquariſcher Roman, in dem eine aufregende romantiſche Fabel nur der Vorwand, die Perſonen nur die Staffage des Gemäldes ſind.

Was die Ideen des Dichters, nicht die Idee des Romans, angeht, ſo tragen ſie in dieſem Werke, in dem ſich ſein Geiſt am einheitlichſten und eigenartigſten offenbart, nicht mehr das Gepräge der katholiſchen und royaliſtiſchen Inbrunſt der zwanziger Jahre. Etwas Anderes tritt hervor: die menſchenfreundliche Neigung des Dichters, ſich der Armen und Schwachen, der Verlaſſenen und Verfemten gegen die Starken und gegen die Gewalthaber anzunehmen. Die Armen und Unglücklichen ſind bei ihm großmütig, edel, uneigennützig; König Ludwig XI., die Räte des höchſten Gerichtes, der Prieſter, der Edelmann, alle ſind grauſam, verächtlich, ſittenlos. Die Gauklerin Esmeralda dagegen iſt ein Weſen von keuſcher Unberührtheit und uneigennützigſter Hingebung. Iſt das eine zwingende Folge der Verhältniſſe, der ἀνάγκη, verrät ſich für den Dichter in dieſem grellen Gegenſatz von Gut und Böſe der Einfluß der Umgebung, der Erziehung und des ſchlechten Beiſpiels? Dieſelbe Auffaſſung beherrſcht Victor Hugo auch bei der Menſchendarſtellung ſeiner ſpäteren Romane, bei den „Elenden und Unglücklichen“ (les Misérables, 1862), den „Meeresarbeitern“ (Travailleurs de la Mer, 1866) und dem „Lachenden Manne“ (L'homme qui rit, 1869).

War **Dumas** d. Ä. im romantiſchen Drama in der Mache und im äußeren Erfolg der glücklichere Nebenbuhler Hugos, ſo war er es auch als Romandichter. Dumas hätte ſeine Romane nicht allein ſchreiben können, ſoll er doch nur im Jahre 1845 gegen ſechzig Bände veröffentlicht haben. Er war der Scribe des Romans: wie dieſer aus der Verſorgung der Bühnen ein Geſchäft machte, bei deſſen Ausübung er Gehilfen brauchte, ſo ganz ähnlich auf ſeinem Gebiete Alexandre Dumas. Trotzdem bleibt er eine ſtaunenswerte Erſcheinung in der Geſchichte der franzöſiſchen Unterhaltungslitteratur. Mag der litterariſche Wert ſeiner Werke gering ſein, er hat wie Scribe mehr für die angenehme Unterhaltung ſeiner Mitmenſchen gethan als irgend ein anderer. Als Emile de Girardin für ſeine „Preſſe“ den „Feuilletonroman“ erfand (1834), gründete Dumas, deſſen fürſtlicher Aufwand Unſummen verſchlang, ſeine Romanfabrik. Einer der Hauptarbeiter war **Auguſte Maquet** (1813—88), der am „Comte de Montechristo“ (1844/45) und an „la Reine Margot“ (1845) geholfen hat. Ein anderer war **Paul Lacroix** (1806—1884), aber beide trennten ſich 1848 von Dumas.

Während des zweiten Kaiſerreiches wurden Dumas' Erfolge geringer, und als er ſtarb (5. Dezember 1870), hatte er ſeinen Ruhm ſchon überlebt. Er beſaß ein Erzählertalent erſten Ranges, eine glückliche Kombinationsgabe und große Befähigung für äußere Charakteriſtik. Vitets „Geſchichtliche Szenen“, Barantes „Geſchichte der Herzöge von Burgund“ und Walter Scott haben ihn, wie er ſelbſt berichtet, zum geſchichtlichen Roman geführt. Hier bekundete er reichlich den liebenswürdigſten Leichtſinn und die fruchtbarſte Unbedenklichkeit in der Ausnutzung geſchichtlich überlieferter Thatſachen. Zuerſt ſchnitt er hiſtoriſche Szenen aus dem Werke Barantes heraus, und es entſtand die Erzählung „Isabelle de Bavière“ (1835) ſowie die Fortſetzung dazu: „Die rechte Hand des Herrn von Giac“ (La main droite du Sire de Giac, 1836). Die erſten Schritte waren erfolgreich und machten Dumas immer kühner. Er nahm völlige Freiheit in der Umwandlung der Geſchichte für ſich in Anſpruch, er gab dem Falſchen den Schein der Wahrheit, machte das Dunkle hell und klar und übertraf in der Ausführung Vignys Theorie des Geſchichtsromans (vgl. S. 650). Wie für Scribe die Intrigue mit ihren Verwickelungen und Bühnenüberraſchungen, ſo iſt für Dumas die ſpannende, unterhaltende, dramatiſch erregte und auch wohl rührende Fabel die Hauptſache, der ſich alles, Idee, Charaktere, Zeitgeſchichtliches, unterordnet. Der reiche Schatz perſönlicher Denkwürdigkeiten aus der franzöſiſchen Geſchichte verſah den Dichter ausgiebig mit Stoff, und im Einzelnen trug er die unwahrſcheinlichſten Begebenheiten mit dem nötigen Ernſte vor. So hat Dumas die Geſchichte Frankreichs von den Valois bis auf die Schreckenszeit behandelt. Er begann mit der „Reine Margot“ (Königin Margarete von Navarra, 1845), ließ auf dieſen Roman „Madame de Monsoreau“ (1846) und „Bussy d'Amboise“ folgen, ſchrieb dann den „Hof Heinrichs III.“ und „les Quarante-cinq“ (die Fünfundvierzig, 1848), die durch die Erlebniſſe des Narren Chicot ausgezeichnet ſind, und behandelte die Zeit Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. in ſeinem beliebteſten Werke, den „Drei Musketieren“ (les Trois Mousquetaires, 1844), und in deren Fortſetzung: „Zwanzig Jahre ſpäter“ (Vingt Ans après, 1845). Ins 18. Jahrhundert gehören die „Denkwürdigkeiten eines Arztes“ (Mémoires d'un médecin, 1846—48) und das „Halsband der Königin“ (le Collier de la Reine, 1848—50).

Die Weltanſchauung des vortrefflichen Erzählers iſt natürlich freundlich und heiter. Er iſt nie brutal wie Victor Hugo. Das Niedrige, Gemeine, Lüſterne darzuſtellen, hat er verſchmäht. Er meinte, unter den ſechshundert Bänden, die er geſchrieben habe, gäbe es keine vier, welche die vorſichtigſte Mutter vor ihrer Tochter verſtecken müßte. Darum ſagte er, als er ſich um einen Kammerſitz bewarb (1848): „Wenn es unter den neueren Schriftſtellern einen gibt, der den Spiritualismus verteidigt, die Unſterblichkeit der Seele offen verkündet, die chriſtliche Religion hochgehalten hat, ſo werdet ihr mir die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ich es geweſen bin.“


ONUPHRIUS
LES
JEUNES-FRANCE
PAR
THEOPHILE
GAUTIER
CELLE-LA
CELLE-CI
ROSETTE
CACINTHA
PARI
EUGÉNE RENDUEL
LIBRAIRE - ÉDITEUR
- RUE DES GRANDS - AUGUSTINS N°22
1833
PEAU DE CHAGRIN
SALAMANDRE
VOLUPTÉ

Die Titelvignette von Th. Gautiers „Les Jeunes-France“ (1833).
Nach dem Exemplar der Pariser Nationalbibliothek.

Das war ehrlich gemeint, denn da er keine anſtößigen und zur Lüſternheit reizenden Szenen geſchildert hatte, da ſeine leichtfertigen Helden ſtets brav und ehrliebend ſind, glaubte er nicht, daß er durch die Erzählung galanter Abenteuer und die Erregung phantaſtiſcher Vorſtellungen von Leben und Welt viel Schaden angerichtet haben könnte.

Dumas' Mitarbeiter Paul Lacroix zeichnete ſich vor jenem durch gründliche geſchichtliche Kenntniſſe aus. Er iſt wie zu Hauſe in der Zeit Ludwigs XII. („le Roi des Ribauds“, Der König der Landſtreicher, 1832) und Franz' I. („les Deux Foux“, Die beiden Narren, 1830). Seine zahlreichen Romane („Romans relatifs à l'Histoire de France“, Romane aus der Geſchichte Frankreichs, 1838; „Chroniques nationales“, 1852) ſind geſchichtlich wohlbegründete Schilderungen, die eine romantiſche Fabel und ſtarke erotiſche Würze anziehend machen ſollten.

Im Bereich der eigenen Zeit bleiben die romantiſchen Dichter in ihren Novellen. De Vigny faßte unter dem Titel „Militäriſche Sklaverei und Größe“ (Servitude et grandeur militaires, 1835) eine Anzahl von Skizzen und Erzählungen zuſammen, in denen mit ergreifender Einfachheit beſcheidene Lebensgeſchicke aus den Jahren der Revolution und des Kaiſerreichs geſchildert werden, während der Dichter in „Stello“ (1832) den Gedanken, der ſeinem Drama „Chatterton“ (vgl. S. 638) zu Grunde liegt, in „drei kleinen Anekdoten“ (Chatterton, Chénier, Gilbert) novelliſtiſch durchgeführt. Mérimée behandelt mit Vorliebe die in der Umgebung urwüchſiger Zuſtände und Sitten noch wie eine Naturkraft oder ſelbſt in der Welt des Herkommens wie ein ehernes Verhängnis Sitte und Geſetz durchbrechende Macht der Leidenſchaften in kürzeren Erzählungen von feiner und überlegter Kunſt der Darſtellung. Gerade die leidenſchaftlichſten Vorgänge hat dieſer Meiſter der Novelle im kühlſten Tone, in ruhiger und klarer Sprache vorgetragen.

Auf die korſiſche Erzählung „Matteo Falcone“ folgten zuerſt „Die etruskiſche Vaſe“ (le Vase étrusque), „Tamango“, die „Partie Trictrac“ (la Partie de Trictrac) und der „Zwiefache Irrtum“ (la double Méprise, 1833). In „Colomba“ (1840) iſt die wilde korſiſche Blutrache in Verbindung mit dem Gegenſatz zwiſchen den Anſchauungen der gebildeten Welt und den rauhen Gewohnheiten der von der Kultur wenig berührten, in ihrer Weiſe natürlich fühlenden Menſchen das treibende Motiv. Colomba iſt ein meiſterhaftes Charakterbild des Dichters. In „Arsène Guillot“ (1844) erregt die Heldin, die ohne Beſchönigung gezeichnete Kurtiſane, durch ihr gutes Herz Teilnahme, durch ihr Schickſal Mitleid. Am glänzendſten bewährt ſich Mérimées Darſtellungsgabe in „Carmen“ (1847). Die Heldin der Novelle, der Vorlage des Textes zu Bizets Oper, iſt eine wilde Manon Lescaut, ein weiblicher Dämon von unbezwinglichem Mute; mitleidslos bringt ſie ihren Liebhaber José, der kein empfindſamer Chevalier des Grieux iſt, ins Verderben.

Während Mérimée hart und unerbittlich die Leidenſchaft ihre verheerende Macht üben läßt, ſpielt Muſſet in ſeinen Novellen in einer Miſchung von Wehmut und heiterer Ironie mit den Problemen des Lebens. Seine „Beichte eines Kindes dieſer Zeit“ (Confession d'un enfant du siècle) war gleichſam eine Abrechnung mit den Verirrungen der eigenen Jugend; ſpäter hat er in ſeinen Novellen („Emmeline“, 1837; „Frédéric et Bernerette“, 1838; „Le fils du Titien“, Der Sohn des Tizian) und Erzählungen voller Empfindung, zierlich und zwanglos, in reiner und bewegter Sprache ſorgloſe und uneigennützige, gutgelaunte und eiferſüchtige Liebe geſchildert.

Théophile Gautier (ſ. die Abbildung, S. 656, und vgl. S. 649), der, was ſein geſchultes Malerauge geſchaut hatte, mit Glanz und Farbe wunderbar in ſeinen Reiſebeſchreibungen („Voyage en Espagne“, Reiſe in Spanien, 1843) wiedergab, übertrifft Muſſet an ſittlicher Gleichgültigkeit, aber auch an unverwüſtlicher guter Laune. In ſeinen Romanen und Erzählungen, wie: „les Jeunes France“ (Das junge Frankreich, 1833, ſ. die beigeheftete Tafel „Die Titelvignette von Th. Gautiers ‚les Jeunes France‘“) und „Mademoiselle de Maupin, entfaltet ſich die mit Kunſtbegeiſterung gepflegte ſchöne Sinnlichkeit zu einer dem Alltagsphiliſter Trotz bietenden Liederlichkeit; der Lebensinhalt dieſer Werke iſt äußerſt gering.

In der Romandichtung, die mit und von der eigenen Zeit lebt, haben die Werke Balzacs und George Sands die beiden Hauptſtrömungen der Romantik am fruchtbarſten ausgeprägt: den Zug zur Wirklichkeit und den Drang nach Unabhängigkeit des ſittlichen Bewußtſeins; vielleicht hat das unermüdliche Schaffen dieſer beiden äußerlich dazu beigetragen, den „induſtriellen Roman" (Roman industriel) zu befördern. Der Ausdruck ſtammt von Saint-Beuve (1839). Zeitſchriften, zuerſt die Revuen, begannen damals, die Romane mit der verlockenden Verheißung „Fortſetzung in nächſter Nummer" ſtückweiſe zu veröffentlichen. Der Erfinder dieſer Einrichtung war Louis Déſiré Véron (1798 bis 1867), der Begründer der „Revue de Paris" (1829). Einen noch größeren Leſerkreis wußte ſich Emile de Girardin (1806—1881) zu verſchaffen, als er dem Unterhaltungsbedürfnis noch kleinere, aber tägliche Gaben in den „Feuilletons" der „Presse" (1834) darbot. Für die Schriftſteller wurde die Verlockung zum ſchnellen und ſtückweiſen Hervorbringen groß, da die Zeitung einem namhaften Autor bisher noch nicht gezahlte Honorare in Ausſicht ſtellte. Geſchickte Macher wie Dumas, Eugène Sue, Soulié, Paul de Kock, Ponſon du Terrail und Paul de Féval, entfalteten ihre unerſchöpfliche Erfindungsgabe, ihnen aber folgten die plumperen und gewiſſenloſeren Nachahmer auf dem Fuße. Es entſtanden Verbrecherromane, Seeromane und vor allem Sozialromane. Die Meiſter des Feuilletons in den Jahren 1830 bis 1850 waren Dumas und Sue. Paul de Kock (1794—1871) iſt neben ihnen der harmloſe und gemütliche Rétif (vgl. S. 584) ſeiner Zeit, ohne deſſen Abſichtlichkeit und cyniſche Derbheit. Er iſt leichtfertig und ausgelaſſen, ſcheut auch vor Unanſtändigkeiten nicht zurück: ſeine Romane ſtehen in Übereinſtimmung mit den in Frankreich geltenden bürgerlichen Lebensanſchauungen. Seine hervorragendſten Schöpfungen ſind: „Mon voisin Raymond" (Nachbar Raymond), „Gustave le mauvais sujet" (Guſtav der Taugenichts), „Monsieur Dupont" und „un Tourlourou". Kock ſchildert das kleinbürgerliche Pariſer Leben ſowie das der Studenten und Griſetten.

Théophile Gautier. Nach Photographie von P. Petit und Sohn in Paris. Vgl. Text, S. 655.

Viel anſpruchsvoller iſt der Sozialroman. Seit 1830 hatten Philoſophen und Nationalökonomen wie Saint-Simon, Fourier, Lamennais, Pierre Leroux, Cabet und Proudhon die öffentliche Meinung für die Beſchäftigung mit den Fragen gewonnen, die vor der großen

Revolution im Hinblick auf das Geſchick der Landarbeiter behandelt worden waren, jetzt aber ſich auf den induſtriellen Arbeiter bezogen. Viel mehr Aufſehen als George Sands Sozialromane erregten die Eugène Sues (1804—57). Dieſer hatte als Arzt 1823 den ſpaniſchen Feldzug mitgemacht, war im folgenden Jahre zum Seedienſt übergetreten, nach Amerika und Griechenland gereiſt und hatte 1827 an der Seeſchlacht von Navarin teilgenommen. Nach ſeinem Abſchied verſuchte er ſich als Maler und ſchrieb dann eine Reihe von Erzählungen, durch die er der Schöpfer des franzöſiſchen Seeromans wurde. „Atar Gull“ (1831), „Plik et Plok“ (1831), „la Coucaratcha“ (1832), „la Salamandre“ (1832), „la Vigie de Koat-Ven“ (Die Wache von Koat-Ven, 1833) ſind Schöpfungen von reicher Erfindung und erfüllt von aufregenden und gräßlichen Szenen. Die ſittliche Vorausſetzung iſt eine troſtloſe: das Laſter ſiegt auf Erden notwendig über die Tugend. Nachdem Sue ſich ferner mit den Abenteuern und Liebſchaften der vornehmen Welt beſchäftigt hatte („Mathilde“, 1841), ergriff ihn auch die ſozialiſtiſche Strömung. Er, der ſelbſt über große Einkünfte verfügte, raffiniertem Luxus und allen Genüſſen des Lebens frönte, nahm ſich in ſeinen Romanen der Armen und Elenden an. In den „Geheimniſſen von Paris“ (Mystères de Paris, 1842) ſchilderte er eine reine Frauenſeele in der Umgebung großſtädtiſchen Laſterlebens und Verbrechertums, im „Ewigen Juden“ (le Juif errant, 1844) wollte er die Macht der Jeſuiten darſtellen im Kampfe gegen die Apoſtel des Sinnengenuſſes.

Die Idealiſtin unter den Romantikern war George Sand (Aurore Dupin, 1804 bis 1876; ſ. die Abbildung, S. 659). Mit glühender Beredſamkeit hat dieſe Schriftſtellerin die Reize und die verwirrende Gewalt der Leidenſchaft geſchildert, die dem Menſchen den ſittlichen Halt und die Herrſchaft über ſich ſelbſt raubt, aber ſie glaubt an die geiſtigen Mächte, die uns über den Drang und Zwang des phyſiſchen Lebens zum Guten und Edlen erheben und den höheren Adel der menſchlichen Natur gewährleiſten. George Sand war durch ihre Großmutter eine Urenkelin des berühmten Marſchalls Moritz von Sachſen, ihr Vater aber hatte die Tochter eines Pariſer Vogelhändlers geheiratet und ſich deshalb mit ſeiner Mutter überworfen. Später nahm die Großmutter die kleine Dupin zu ſich auf ihre Beſitzung Nohant in Berry. Hier blieb Aurore in vornehmem Haushalte, aber doch in echt ländlicher Umgebung, bis ſie, dreizehnjährig, zu ihrer Ausbildung in das Kloſter der „engliſchen Fräulein“ nach Paris geſchickt wurde. Nach der Kloſterzeit lebte Aurore wieder in ziemlicher Freiheit in Nohant. Auf Empfehlung ihres Beichtvaters las ſie Chateaubriands „Geiſt des Chriſtentums“. Auch Byron und ſelbſt Locke, Ariſtoteles und Leibniz lernte ſie kennen, aber am tiefſten wirkte Rouſſeau auf ihr Gemüt.

Nach dem Tode ihrer Großmutter war Aurore Herrin von Nohant geworden; ſie folgte ihrer Mutter nach Paris. Es war aber kein glückliches Zuſammenleben, und das junge Mädchen machte ſich daher mit dem Gedanken vertraut, den Schleier zu nehmen. Da lernte Aurore den ehemaligen Oberſten „Baron“ Dudevant kennen, und im Jahre 1822 vermählte ſie ſich mit ihm. Die Ehe war jedoch ebenfalls unglücklich, denn Dudevant verſtand das in ſich gekehrte, nachdenkliche Weſen ſeiner Gattin nicht. Jules Sandeau (1811—83) dagegen, der zu Ende der zwanziger Jahre auf Schloß Nohant zum Beſuche war, erkannte die große Begabung der jungen Frau und wurde ihr vertrauter Freund. Da ſie ſich über die ökonomiſche Ordnung der häuslichen Verhältniſſe mit ihrem Gatten nicht einigen konnte und die Abhängigkeit von einem ihrem Gefühl nach ſtumpfen und rohen Manne wie eine ſchwere Feſſel empfand, traf ſie mit dem Baron das Abkommen, einen Teil des Jahres in Paris zubringen zu dürfen. Sie mietete dort mit Jules Sandeau eine kleine Wohnung und lebte auf ganz beſcheidenem Fuße: die reiche Erbin wollte den Kampf ums Daſein ſelbſtändig aufnehmen. Aus Vorſicht und

Sparſamkeit legte ſie männliche Kleidung an, um Theater, Muſeen, Gaſthäuſer bequem beſuchen zu können. Sie wurde Schriftſtellerin, ebenſoſehr aus innerem Drang wie aus Sorge um ihren Unterhalt, und verfaßte mit Jules Sandeau den Roman „Roſe und Blanche, Schauſpielerin und Nonne“ (Rose et Blanche, ou la comédienne et la religieuse, 1831, 5 Bände). Schon hier erſcheint eine ihrer ſpäteren Lieblingsfiguren, die begabte, geſcheite, leidenſchaftliche und ſtarke Frau, die einen Mann liebt, den ſie überragt. Mit einem Schlage berühmt aber wurde ihr Schriftſtellername George Sand durch „Indiana“ (1832).

Die Kreolin Indiana freilich iſt nicht von ſtarkem Geiſte, ſondern demütig, leidend, ſinnlich und zärtlich; ihr Gatte, der Oberſt Delmar, iſt ein beſchränkter, herriſcher und anſpruchsvoller Mann. Der begünſtigte Liebhaber, Raymon de Rivière, dem Indiana alles opfert, wendet ſich von ihr ab und macht ſie auf ihre Pflichten aufmerkſam, als ſie bei ihm Schutz ſucht. Nun tritt ihr Ralph Brown, ihr treuer Vetter, mit dem Vorſchlage näher, gemeinſam mit ihm auf der Inſel Bourbon zu ſterben. Aber auf der Überfahrt erwacht die Liebe zu Ralph im Herzen Indianens, und beide genießen auf der Inſel in einer einſamen Hütte das idylliſche Glück, das ein grauſames Geſchick den beiden unſchuldigen Kindern Paul und Virginie vorenthalten hatte.

Die mächtige Wirkung dieſes Romans erklärt ſich wohl aus ſeiner ſtürmiſchen Gefühlsromantik innerhalb einer modernen Handlung: man befand ſich hier doch in einer „wahren, lebendigen Welt, hundert Meilen entfernt von den hiſtoriſchen Szenen und den Lappen aus dem Mittelalter“ (Sainte-Beuve). George Sand wurde jetzt für die von Buloz neu begründete Zeitſchrift „Revue des Deux Mondes“ (ſeit 1831) gewonnen und ſchrieb für ſie von 1833 bis 1841 Romane ſowie litterariſche und Bühnenkritiken. Auch in ihrem nächſten Werke, „Valentine“ (1832), handelt es ſich um eine unglückliche Ehe und um verbotene Liebe, aber hier iſt der Ausgang traurig. Valentine trägt die Züge der Verfaſſerin: ſie hat warme Freude an einer ſchönen Wirklichkeit, Verſtändnis für die Poeſie des Natürlichen und Alltäglichen, einen idealen Sinn, der ſich gegen die Feſſelung des individuellen Willens aufbäumt und gegen die Moral des Herkommens die Sittlichkeit des Herzens verkündet. Die Predigt von der Religion des Herzens läßt überall Rouſſeaus Melodien hindurchklingen.

„Valentine“ führt uns aufs Land in die Heimat der Dichterin. Athénaïs, die Tochter des wohlhabenden Pachters Lhéry, iſt mit ihrem Vetter Benedikt verlobt. Dieſer hat in Paris ſtudiert, iſt unzufrieden und anſpruchsvoll, ſeine friſche und liebliche Couſine ſchätzt er gering. Bei einem ländlichen Feſt erblickt er Valentine, die Tochter des Grafen von Raimbaut und Braut des Herrn von Lanſac, eines geſchmeidigen Hofmanns. Er findet öfter Gelegenheit, mit ihr zuſammenzukommen, aber erſt am Vorabend von Valentinens Hochzeit wird es ihm klar, daß ſie ſeine Gefühle erwidert. Mit Lhéry hat er ſich inzwiſchen entzweit; ſeine Couſine Athénaïs ſoll Peter Blutty, einen reichen jungen Bauern, heiraten; ihre und Valentinens Hochzeit ſoll zugleich ſtattfinden. Soweit iſt der Roman lebenswahr und gut begründet. Was folgt, iſt unwahrſcheinlich und überſtürzt: das iſt ſo die Art der Schriftſtellerin. Lanſac wird gleich nach der Trauung in einer diplomatiſchen Sendung abgerufen, Valentine hat Opium genommen und bleibt krank zu Hauſe, Benedikt hat ſich eine Kugel in den Kopf gejagt, ohne ſich zu töten. Ein geſcheiter Arzt ordnet eine Zuſammenkunft der Patienten an, und das Mittel wirkt: beide werden raſch geſund. Benedikt ſchwört zwar, entſagen zu wollen, aber Lanſac kehrt zurück und ſchöpft Argwohn; er zwingt Valentine zur Abtretung ihres Vermögens, verkauft alles, zahlt ſeine Spielſchulden, reiſt ab und fällt bald darauf in einem Zweikampf. Valentine hat bei Athénaïs Obdach gefunden, aber Benedikts heimliche Beſuche erregen die Eiferſucht Peter Bluttys: er tötet Benedikt, als dieſer eines Tages ſein Haus verläßt, und Valentine ſtirbt vor Kummer.

Mit einem von Unruhe und Schmerz durchwühlten Gemüt begann George Sand den „entſetzlichen Aufſchrei des Skeptizismus“ zu ſchreiben, „Lélia“ (1833), ein Buch, das die Schriftſtellerin ſelbſt „die Ausgeburt eines wahnſinnigen Gehirns“ genannt hat. Erſt auf Sainte-Beuves Rat hat ſie es (1836 und 1839) für die „Revue des Deux Mondes“ vollendet.

Inzwiſchen erſchienen „Jacques“ (1834), „André“ (1835), „Leone Leoni“ (1835), „Simon“ (1836) und „Mauprat“ (1837). „Lelia“ iſt eine Bekenntnisſchrift, die für die ganze Beurteilung der Schriftſtellerin von ausſchlaggebender Wichtigkeit iſt. Eine Ergänzung dazu bilden die „Briefe eines Reiſenden“ (Lettres d'un voyageur, 1834—36).

In „Lelia“ zerlegt die Dichterin, was in ihr ſelbſt eins iſt, in zwei Geſtalten, die den Zwieſpalt zwiſchen Leib und Seele verkörpern. Lelias glühende Liebesnot iſt durchaus geiſtiger Natur, aber in halbem Wahnſinn hält ſie die verzehrende Glut ihrer Seele für lüſterne Frechheit ihrer Sinne. Sie erkennt jedoch ihren Irrtum und ſagt ſich von dem Manne ihrer Liebe los. Alles erſcheint ihr als Selbſtſucht, ihr Glaube iſt Verachtung, ihre einzige Freude Ironie: ſie iſt die unglückliche Frau George Sand im Jahre 1833. Sie wird glücklich, als Stenio erſcheint — George Sand lernte im Herbſt 1833 Alfred de Muſſet kennen — aber ihr und Stenios Glück iſt von kurzer Dauer: auch der Dichter vermag die große Seele dieſer Frau nicht ganz zu erfüllen, und Lelia ſtirbt durch eigene Hand. Das Gegenbild zu ihr iſt Pulcheria, die Hetäre. Trenmor, das Genie, achtet nichts ſeines Ehrgeizes wert, er wird Spieler, Dieb, kommt ins Bagno, leidet und duldet ergeben und wird gebeſſert. Magnus endlich, fromm und abergläubiſch, mit einer Neigung zur Heiligkeit, die ihm doch Furcht macht, geht ins Kloſter und verfällt dem Wahnſinn.

George Sand. Nach Photographie von Nadar in Paris. Vgl. Text, S. 657.

„Es gibt keinen Einklang für die Forderungen des Geiſtes und des Körpers“, lautet die Löſung dieſes künſtlichen Problems der Gegenüberſtellung von Leib und Seele, von Inſtinkt und ſittlichem Willen. Die Philoſophie der Dichterin vermiſcht den chriſtlichen Dualismus mit dem Naturevangelium Rouſſeaus. Das Chriſtentum verdammt die Triebe des Fleiſches als ſündig und erkennt keinen Anſpruch auf irdiſches Glück an; was der Leib im Diesſeits büßt, wird dem Geiſte im Jenſeits vergolten: damit iſt die Forderung der Gerechtigkeit erfüllt. Nach Rouſſeau dagegen muß der Tugendhafte ſchon hier glücklich ſein; der Feind ſeines irdiſchen Glückes iſt nicht die Sündigkeit des Einzelnen, ſondern die bürgerliche Geſellſchaft: gebt dem Menſchen ſeine Freiheit wieder, ſo wird er glücklich ſein! George Sand als Katholikin bildet ſich immer noch ein, daß Askeſe ein Verdienſt ſei, fordert aber doch ein irdiſches Glück, das die Anſprüche des Herzens und der Leidenſchaften, die in der ſinnlichen Natur des Menſchen wurzeln, befriedigt. Daß man *außerhalb* der Ehe unglücklich ſein kann, zeigt Frau Dudevant-Lelia an ſich ſelbſt, ebenſo wie ſie ſelbſt und Indiana, Valentine, Jacques auch *in* der Ehe unglücklich waren. Wenn ſie die Übelſtände in den Ehen der höheren Geſellſchaft ihrer Zeit und ihres Volkes bloßlegte und im einzelnen wahrheitsgemäß in ihren Folgen darſtellte, trugen ihre Schöpfungen neben ihrer künſtleriſchen auch eine ſittliche Berechtigung in ſich. Aber ein Irrtum wäre die Annahme, daß zwei Menſchen nach den beſtehenden Geſetzen der Geſellſchaft und Geſittung in der Ehe nicht miteinander glücklich ſein könnten. Nicht die bürgerlichen und ſittlichen Ordnungen der Geſellſchaft ſind verwerflich, ſondern verwerflich iſt der Mißbrauch, den Genußſucht, Eigennutz und Eitelkeit damit treiben. Die Annahme, daß George Sand die Ehe überhaupt verwirft, ſcheint ihre Begründung zu erhalten durch die Leichtfertigkeit, mit der ſich ihre Helden und Heldinnen oft über ihre geſetzlichen Verpflichtungen hinwegſetzen, und durch die reizvolle Darſtellung von Verbindungen, denen die gute Sitte ihre Anerkennung vorenthält. Die Dichterin ſchien von den Lehren Saint-Simons nicht unberührt geblieben zu ſein, wenn ſie z. B. in „Jacques" ausrief: „Arme Frauen, arme Geſellſchaft, in der es für das Herz keine anderen wahren Genüſſe gibt als das Vergeſſen jeder Pflicht und jeder Vernunft!" George Sand wurde in den Augen vieler zum Apoſtel der „freien Liebe" und der „Befreiung des Fleiſches", aber die Kritik, die ſie an der Geſellſchaft und an der Ehe übt, hat ihren Hauptgrund doch in dem Unwillen darüber, daß die Geſellſchaft aus Konvenienz und heuchleriſcher Bequemlichkeit ihren eigenen Vorteil verkennt und Bündniſſe zu befördern ſcheint, die aus Leichtſinn, Genußſucht und Eigennutz geſchloſſen werden. In ſpäteren Werken („Mauprat", 1837; „Consuelo", 1842) werden von der Dichterin im Gegenſatz zu jenen anderen wahrhaft ſittliche Ehen dargeſtellt, und in den „Briefen an Marcia" (Lettres à Marcie, 1837) ſagt ſie ausdrücklich: „Seltſames Heilmittel für die Verderbtheit der Geſellſchaft, der Zügelloſigkeit Thür und Thor zu öffnen! Nur das Ausharren im Bereich der Sittlichkeit erhebt den Menſchen."

Nach ihrer Sturm- und Drangperiode kehrt George Sand alſo zur Vernunft und Mäßigung zurück und entſagt den Saint-Simonſchen Verirrungen. Die Freundſchaft mit Muſſet war nicht von langer Dauer geweſen. Während einer gemeinſchaftlichen Reiſe in Italien erkrankte der junge Dichter in Venedig, und ſeine Gefährtin gab ihm guten Grund zur Eiferſucht; nach der Trennung blieben noch bittere Nachwirkungen auf beiden Seiten zurück. George Sand begab ſich 1834 nach Nohant und ſetzte es nach einem längeren, ärgerliches Aufſehen erregenden Prozeſſe durch, daß ſie von ihrem Manne gerichtlich geſchieden und ökonomiſch unabhängig wurde. Eines ihrer beſten Werke entſtand damals: „Mauprat" (1837). Edmée, ein weibliches Ideal der Dichterin, das auch in „Consuelo" erſcheint, iſt die anziehendſte Geſtalt des Romans: das charakterſtarke, ſeine Gefühle beherrſchende, keuſch und zart empfindende Weib, das liebevollſter Hingebung und edelſter Aufopferung fähig iſt. Bernard, das männliche Ideal, iſt der leidenſchaftliche und kraftvolle Mann, der ſich aber doch von zarter Hand lenken läßt: eine Art männlicher Griſeldis, der Voltaires Erzählung „Was den Frauen gefällt" nicht Lügen ſtraft.

Die Bekanntſchaft mit ihrem Landsmann Pierre Leroux (1797—1871), dem Myſtiker, Sozialiſten und Schüler Saint-Simons, und die Freundſchaft mit dem päpſtlich-demokratiſchen und dann immer mehr ſozialiſtiſchen Katholiken Lamennais beſtimmen in der folgenden Zeit die Richtung der George Sand. Die unvergorene Myſtik und Religioſität ihres Romans „Spiridion" (1839), der als Kunſtwerk ohne Reiz iſt, ſtellt die erſte Frucht dieſer Einwirkungen dar. Der Strudel von Ideen, in den die Dichterin hineingeriſſen worden iſt, wirbelt auch in ihren anderen „Theſenromanen" aus dieſer Zeit: „les Sept Cordes de la Lyre" (Die ſieben Saiten der Leier, 1840), „Horace" (1842), „le Compagnon du tour de France" (Der Reiſegefährte auf der Fahrt durch Frankreich, 1840). Damals kam in Frankreich ein litterariſcher Sozialismus auf: vielleicht der Gegenſtrom wider den Individualismus der Romantiker. Die politiſch-ſozialiſtiſchen Träumereien der George Sand (1840—50) wirkten entſchieden weniger unmittelbar als ihre individualiſtiſchen, die Geſellſchaftsmoral bekämpfenden perſönlichen Äußerungen der dreißiger Jahre (1830—40). In jenen ſpäteren Werken wird die

Eigenſucht bekämpft, Uneigennützigkeit, Mitleid und Liebe zu den Schwachen gepredigt. Ihr Verhältnis zu dem Komponiſten Chopin, mit dem George Sand einen Winter in Majorka verlebte, begeiſterte die Dichterin zu ihrem muſikaliſchen Romane „Consuelo“ (1842, Fortſetzung: „la Comtesse de Rudolstadt“, Die Gräfin von Rudolſtadt, 1843/44), der im Zeitalter Haydns in Öſterreich und Böhmen ſpielt.

Es iſt unrichtig, zu ſagen, daß die „ländlichen“ Geſchichten eine neue Epoche im Schaffen der George Sand eröffnet hätten. Während die Lebensluft der Frau von Staël im Salon der Großſtadt wehte, war die ſchweigſame Aurore Dupin immer das Landkind geblieben; ſie atmete mit Genuß die Luft ihrer Heimat, nahm Anteil an den ländlichen Arbeiten und Freuden und empfand lebhaft die Reize einer anmutigen Naturumgebung. Das hatten ſchon einzelne Schilderungen in ihren früheren Romanen bewieſen, jetzt gab es nur einen beſonderen Anlaß für die Entſtehung ganzer ländlicher Geſchichten. Als ihr Sohn Moritz über „Paul und Virginie“ Thränen vergoß, verſprach ihm George Sand, Erzählungen zu ſchreiben, in denen wenig Romanliebe vorkommen und alles glücklich ausgehen ſollte. So entſtanden die Bauernnovellen: „Jeanne“ (1844), „la Mare au diable“ (Der Teufelsteich, 1846), „la Petite Fadette“ (Die kleine Hexe, 1849), „François le Champi“ (Franz der Findling, 1850) und die „Maîtres sonneurs“ (Die Meiſter Glöckner, 1853). Die Darſtellung bleibt hier in den Grenzen deſſen, was auf einem Dorfe, wo vorwiegend brave und einfache Menſchen leben, möglich iſt. In ihren ſozialiſtiſchen Romanen hatte ſich George Sand zuerſt des überſchäumenden Individualismus entäußert, ſich mit den Armen und Unglücklichen beſchäftigt und ſich der mitfühlenden Beobachtung des Lebens der unteren Klaſſen gewidmet. Jetzt richtet ſie ihr Auge auf die unmittelbare Umgebung ihres Schloſſes Nohant, gibt dem Bauer und ländlichen Arbeiter Bürgerrecht im Romane. Sie wollte keine Idyllen ſchreiben, ſondern zeigen, daß in der ländlichen Wirklichkeit echte Poeſie zu finden ſei. Dem Bedürfniſſe, zu verſchönern, gibt die Dichterin indeſſen auch hier nach; ſie ſtellt die Bauern von einer liebenswürdigen und anſprechenden Seite dar. Die alte idylliſche Auffaſſung von ländlicher Unſchuld im Gegenſatz zu ſtädtiſcher Verderbtheit iſt bei ihr noch nicht ganz erloſchen. Selbſt Auerbach faßt in ſeinen gleichzeitigen Dorfgeſchichten (1843) den Eigennutz, den Starrſinn, die Verſtecktheit bäueriſcher Charaktere mit viel derberer Realiſtik an als George Sand. Aber es iſt trotzdem nicht richtig, dieſe Welt der Sandſchen Bauerngeſchichten eine ganz „ideale Welt“ zu nennen.

In der „Kleinen Hexe“ iſt es ein ſcheinbar armes, verleumdetes und außerhalb der bäuerlichen Geſellſchaft ſtehendes junges Mädchen, das durch Tüchtigkeit und Schlauheit einen wohlhabenden Bauernſohn und ſeine Familie für ſich gewinnt und ſchließlich noch den Beſitz einer bedeutenden Mitgift nachweiſt: die ſpäter ſo oft behandelte Geſchichte einer von Standesvorurteilen durchkreuzten Liebe in bäuerlichen Kreiſen. Die ihrer Umgebung geiſtig überlegene Fadette iſt das franzöſiſche Barfüßele (1856). In „François le Champi“ gibt die Mutterliebe den Ton an, „La mare au diable“ ſchildert die rührende Liebe eines jungen Mädchens zu dem Kinde eines Nachbarn. Dieſer Roman gilt unter den Dorfgeſchichten der Verfaſſerin als ihr Meiſterwerk.

George Sand fand Nachfolge. Selbſt Balzac hat einen Bauernroman („les Paysans“, Die Landleute, 1848) geſchrieben, Pouvillon, Fabre, Theuriet, Cladel, Paul Arène und Erckmann-Châtrian haben der Dorfgeſchichte in neuerer Zeit ein derberes Gepräge gegeben.

Nachdem George Sand die Darſtellung des Bauernlebens erſchöpft hatte, ſchrieb ſie mit Vorliebe einfache Herzensgeſchichten, wie den „Marquis de Villemer“ (1861), „bürgerliche Idyllen“, die in verſchiedenen Gegenden Frankreichs ſpielen, und in denen das junge Mädchen, das zum Selbſtbewußtſein erwacht, im Mittelpunkte der Handlung ſteht. Nur „Mademoiselle de la Quintinie“ (1863) iſt eine Tendenzſchrift: der Roman iſt gegen Feuillets Orthodoxie („Sibylle“) geſchrieben und kämpft für eine von der Kirche unabhängige Moral.

Bei der reichen Fülle von Erzählungen und Geſchichten, die George Sand geſchrieben hat, iſt es auffällig, daß ſie nur ſo wenige voneinander verſchiedene Charaktere geſchaffen hat. Sie zeichnet mit Vorliebe ſchwache, unentſchloſſene Männer neben ſtarken Weibern. Die Gewohnheit der Dichterin, die Frauen in der energiſchen Bethätigung des ſittlichen Willens über die Männer zu ſtellen, mag dem Gefühl ihrer eigenen Überlegenheit entſpringen: auch andere hochbegabte Schriftſtellerinnen ſind geneigt, den ſittlichen Adel und die moraliſche Kraft vornehmlich in weibliche Seelen zu legen. In zweiter Linie iſt die Darſtellungsweiſe der George Sand die poetiſche Begründung für die Forderung erweiterter Frauenrechte: die Abſicht der Dichterin geht auf die geſellſchaftliche Gleichberechtigung von Mann und Weib.

George Sand beweiſt ſcharfe Beobachtung und Denkkraft in der Ergründung und Wiedergabe ſeeliſcher Vorgänge, eine überraſchende Menſchenkenntnis, was bei ihrem geſunden und regen Verſtande, ihrem erregbaren und teilnehmenden Herzen, ihrer kräftigen Phantaſie und eigenen Lebenserfahrung nicht wunderbar iſt. Ihre Romane entſtanden wie die Erzeugniſſe eines natürlich wirkenden Schaffenstriebes. Wie Frau von Staël ſchreibt George Sand, wie ſie denkt, ohne Unſicherheit des Ausdruckes, daher oft weitſchweifig und planlos. Sie überarbeitete nichts. Die meiſten ihrer Werke ſind geniale Improviſationen, wie die der Frau von Staël, der ſie jedoch an Weite des Blickes, Vielſeitigkeit der Intereſſen und geſtaltenſchaffender Einbildungskraft überlegen iſt. Aber was ihrem inneren Auge vorſchwebt, iſt ihr wichtiger und bedeutender als die äußere Wirklichkeit. Sie geht von dieſer aus, verſenkt ſich dann in den Gegenſtand ihrer Vorſtellungen, vergißt die Umwelt und läßt ihrer Phantaſie freien Lauf. Vorgänge, Perſonen, Beziehungen erfindet ihre frei ſpielende Einbildung und geſtaltet ſich eine mannigfaltige, reizvolle Welt; fein und tief geht ſie ein auf das Werden und Wachſen der Leidenſchaft (wie in „André“) und bethätigt eine ideale, die geiſtigen Mächte anerkennende Auffaſſung, die bisweilen ins Übernatürliche hineinſpielt und übermenſchliche Vollkommenheit als wirklich hinſtellt („Spiridion“, „Consuelo“). Sie beſitzt lebhaftes und echtes Natur- und Kunſtgefühl, eine warme, bisweilen indeſſen auch phraſenhafte Beredſamkeit. Da die Sprache der Dichterin arm an Bildern und Vergleichen iſt, ſteht ſie dem Stile des 18. Jahrhunderts näher als der bilderſtrotzende Ausdruck mancher berühmten Zeitgenoſſen. Sie beſitzt aber die Fähigkeit, ſich allen Stimmungen anzupaſſen; ſie iſt reich und maßvoll, fein und kräftig. Der Stil iſt das Eigenſte der wunderbaren Frau. Am nächſten ſteht George Sand Rouſſeau durch ihre friſche Urſprünglichkeit, ihre Liebe zur Muſik („Consuelo“), ihre Abneigung gegen falſche Vornehmheit.

Ihrem Leben brachte noch die Februarrevolution von 1848 ſtürmiſche Aufregungen. Sie ſchrieb „Briefe ans Volk“ (Lettres au Peuple) und beteiligte ſich an den „Bulletins de la république“ (Berichte aus der Republik) von Ledru-Rollin. Nach dem Staatsſtreiche hatte aber der dritte Napoleon keine Neigung, ſie zu behandeln, wie ſein Oheim Frau von Staël behandelt hatte (vgl. S. 603). Sie lebte in Nohant behaglich als allgemein verehrte Schloßherrin. Neben ihrer echt hausmütterlichen Thätigkeit blieb ſie die unermüdliche Schriftſtellerin. Aufſehen erregte ihre „Lebensgeſchichte“ (Histoire de ma vie), die von 1853 bis 1855 in der Girardinſchen „Preſſe“ erſchien (1855 in 20 Bänden). Als Selbſtbiographie abſichtlich lückenhaft — die Verfaſſerin ſchrieb nicht für die Skandalſüchtigen — ſind dieſe Bekenntniſſe doch anziehender als manche ihrer Romane. Sie erzählt, wie auch andere berühmte Schriftſteller, mit liebevoller Ausführlichkeit nur ihre Jugenderlebniſſe und -eindrücke. Am 8. Juni 1876 iſt ſie geſtorben.

Inzwiſchen hatte Balzac ſeinen Plan, die Vergangenheit ſeines Vaterlandes poetiſch zu behandeln (vgl. S. 652), aufgegeben; er ſtellte ſich feſt auf den Boden der eigenen Zeit und wurde mit ſeiner „Phyſiologie der Ehe“ (Physiologie du Mariage, 1830) der Schöpfer des modernen Sittenromans in Frankreich. Staunenswert war ſeine Fruchtbarkeit und Arbeitskraft. Als es ihm zuerſt als Schriftſteller nicht gelingen wollte, verfiel er auf den Gedanken, wohlfeile Klaſſikerausgaben zu veranſtalten, ein Plan, deren Ausführung anderen Vorteil gebracht hat, ihm aber fehlſchlug und das erſte Glied einer Kette von Verpflichtungen ſchmiedete, an denen er ſein Leben lang ſeine Kraft aufzehrte, denn noch andere Projekte dieſes unruhigen und ideenreichen Kopfes mißglückten, und da er es auch liebte, ſich mit ſeltenen und koſtbaren Erzeugniſſen der Kunſt und des Kunſthandwerkes zu umgeben, wurden Geldverlegenheiten das Verhängnis ſeines Lebens, aber auch die treibende Kraft zu unermüdlichem Schaffen. Balzac hatte keine Mitarbeiter und Sekretäre. Wenn er abends zu Bett gegangen war, erhob er ſich um Mitternacht, arbeitete in ſeiner weißen Kutte bis in den Morgen und lieferte ſelbſt das Geſchriebene in der Druckerei ab. „Bisweilen“, erzählt Théophile Gautier, „kam er morgens zu mir, ſtöhnend, abgearbeitet, von der friſchen Luft ſchwindlig, und ließ ſich auf das Sofa fallen“; nachdem er ſeinen Hunger geſtillt hatte, „ſchlief er ein mit der Bitte, ihn nach einer Stunde zu wecken; ich reſpektierte indeſſen dieſen wohlverdienten Schlaf und ſorgte dafür, daß ihn kein Lärm im Hauſe ſtörte. Wenn er dann von ſelbſt aufwachte und die Abenddämmerung ihren grauen Schleier über den Himmel breiten ſah, ſprang er auf und überſchüttete mich mit Schimpfworten, nannte mich Verräter, Dieb, Mörder; ich ſei Schuld, daß er 10,000 Frank verliere, .. ich ſei ſchuld an den fürchterlichſten Kataſtrophen und Unordnungen; ich hätte ihn die verſchiedenartigſten Verabredungen mit Geldleuten, Verlegern, Herzoginnen verfehlen laſſen, er werde an den Verfalltagen zahlungsunfähig ſein, dieſer fatale Schlaf koſte ihm Millionen.“ Zuletzt ſchien Balzac ſich herausgearbeitet zu haben, die endliche Vereinigung mit einer lange geliebten Frau (Frau Hanska, „Briefe an die Fremde“, Lettres à l'Etrangère, 1899) ſchien ihm eine friedliche Zukunft zu verheißen: gerade da brach der ſtarke Mann erſchöpft zuſammen (19. Auguſt 1850).

Es iſt kein Wunder, daß Balzac nun auch als Dichter immer die Fragen des Erwerbs beſchäftigen, und daß die atemloſe Haſt des Arbeitens den künſtleriſchen Wert ſeiner Werke ungünſtig beeinflußt hat. Neben dem Erwerbstrieb iſt es die ungezügelte Begierde nach den aufregenden Genüſſen des Lebens, die vornehmlich als die bewegende Kraft in Balzacs Romanen erſcheint. Dies bezeugt ſchon die aus einer märchenhaften Idee entſtandene „Glückshaut“ (la Peau de Chagrin, 1832), deren Miſchung von Phantaſtik und Wirklichkeit die Kenntnis von E. T. A. Hoffmanns Erzählungen vorausſetzt.

Raphael de Valentin hat ſein letztes Goldſtück verſpielt und will ſich in die Seine ſtürzen, als ihm ein Talisman zufällt, der ſeinem Beſitzer jeden Wunſch erfüllt: ein Stück Pergament. Aber mit der Erfüllung jedes Wunſches ſchrumpft die Haut etwas ein, und wenn ſie ganz aufgebraucht iſt, endet auch das Leben des Eigentümers. Raphael beginnt ein wüſtes Leben, das Balzac meiſterhaft ſchildert, aber der Gedanke an den herannahenden Tod vergiftet den Genuß, und das Ende iſt Verzweiflung.

Wenn Balzacs vielſeitige Darſtellung des Lebens vorwiegend bei den materiellen Erſcheinungen verweilt, ſo kennt der Dichter doch auch die geiſtigen Mächte und ihr Eingreifen. Die „Glückshaut“ iſt nur ein ſymboliſches Märchen; aber in anderen Erzählungen regt ſich ein myſtiſches und abergläubiſches Weſen, ſelbſt Swedenborgſche Vorſtellungen machen ſich bemerklich. So iſt der Held von „Louis Lambert“ ein armer, ekſtatiſchen Zuſtänden unterworfener frühreifer Knabe, der ſich als Jüngling in Swedenborgſchen Myſtizismus verſenkt. Abgeſehen von den „Contes drolatiques“ („Poſſierliche Geſchichten“, 1832—37), einer Sammlung ausgelaſſener Geſchichten in Manier und Sprache des 16. Jahrhunderts, gehört Balzacs dichteriſches Schaffen völlig der Darſtellung der eigenen Zeit. Die „Frau von dreißig Jahren“ (la Femme de trente ans, 1831) erwarb ihm die Gunſt der Leſerinnen durch einen Frauentypus, den er auch ſpäter mit Vorliebe verwendete: das Charakterbild der Frau, die, durch die Erfahrungen des Lebens reifer und ſelbſtändiger geworden, ihre erſten Illuſionen verloren hat und ſich nach der Verwirklichung eines neuen, mit Bewußtſein erkannten Glückes ſehnt. Dieſer Roman gehört zu den „Szenen aus der Provinz“ (Scènes de la Province), deren Meiſterwerk „Eugénie Grandet“ (1834) iſt. Anziehend macht dieſe Erzählung eine edle Mädchengeſtalt und die ergreifende Darſtellung der Wirkungen der Habſucht und des Geizes innerhalb der engen Kreiſe bürgerlichen Lebens in der Provinz. Geſtaltenreicher und bunter iſt die Handlung und der Schauplatz im „Père Goriot“ (1835).

Balzac hat in dieſem Roman das Lear-Thema neu behandelt, aber die verſöhnende Geſtalt Cordeliens weggelaſſen. Zwei genußſüchtige Töchter, die in die vornehme Pariſer Welt hineingeheiratet haben, richten durch ihre ungemeſſenen Anſprüche ihren alten Vater, einen reich gewordenen ehemaligen Nudelfabrikanten, zu Grunde. Daneben wird die Entwickelung eines jungen Mannes (Raſtignac) aus der Provinz geſchildert, den der Drang nach Lebensgenuß in die verderbte Pariſer Geſellſchaft zieht, und in dem Eitelkeit und Leichtſinn die edleren ſittlichen Regungen erſticken.

Balzac faßte 1836 den Plan, ſeine vorhandenen und zukünftigen Romane zu einer „menſchlichen Komödie“ zuſammenzuſchließen, zu einer „Pſychologie und Phyſiologie aller Klaſſen der bürgerlichen Geſellſchaft ſeiner Zeit und ſeines Landes“. Er erſchuf ſich ſeine Welt von Beamten, Militärs, Finanzmännern, Kaufleuten, Prieſtern, Ärzten, Bauern, Adligen und Genußmenſchen, Künſtlern, Dichtern und Journaliſten. Dieſe Welt iſt ihm ſtets gegenwärtig, die Geſtalten des einen Romans kehren in einem anderen wieder. Die Handlung der Erzählungen geht an verſchiedenen Orten Frankreichs vor ſich, in Iſſoudon („Ménage de Gurgon“), Douai („Die Suche nach dem Abſoluten“), Alençon („Die alte Jungfer“), Beſançon, Saumur („Eugenie Grandet“), Angoulème, Tours, Limoges, Sancerre; doch wird Paris bevorzugt, die moderne Großſtadt mit ihren Freuden und Leiden, ihrem Jagen nach Genuß und Erwerb, ihrer Schande und ihrem Elend.

Die „Menſchliche Komödie“ (La Comédie humaine) zerfällt in folgende Unterabteilungen: 1) Szenen des Privatlebens („Die Frau von dreißig Jahren“; „La Grenadière“, Die Grenadierin u. ſ. w., im ganzen ſiebenundzwanzig Werke), 2) Pariſer Leben („Die letzte Fleiſchwerdung von Vautrin“, la dernière incarnation de Vautrin; „Père Goriot“; „Größe und Verfall von Cäſar Birotteau“, Grandeur et Décadence de César Birotteau; „Cousine Bette“), 8) Politiſches Leben („Eine dunkle Geſchichte“, Une Ténébreuse Affaire), 4) Kriegsleben („Der letzte Chouan“, vgl. S. 652), 5) Landleben („Die Bauern“, les Paysans), 6) Philoſophiſche Studien („Die Glückshaut“; „Louis Lambert“), 7) Analytiſche Studien („Die Phyſiologie der Ehe“). Aus dieſer Fülle von Werken heben ſich hervor: „La Grenadière“, eine einfache, rührende Erzählung, und der „Erlauchte Gaudiſſart“ (l'Illustre Gaudissart), das Leben der Pariſer in der Provinz, mit der meiſterhaft gezeichneten Geſtalt des unverwüſtlichen Handlungsreiſenden. Eines der ſorgfältigſten Werke Balzacs iſt die Geſchichte des Alchimiſten Balthazar Claës in Douay (la Recherche de l'absolu), deſſen Goldmacherkunſt Haus und Familie zu Grunde richtet. „Cäſar Birotteau“ erzählt die Geſchichte eines ſtrebſamen Bürgers, der durch Sparſamkeit und Fleiß zum Wohlſtand gelangt, aber durch die lichtſcheuen Machenſchaften einiger Gauner in Armut geſtürzt wird. Die kaufmänniſchen und finanziellen Verhältniſſe ſind darin mit ſolcher Genauigkeit behandelt, daß ein Zeitgenoſſe Balzacs das Buch bei einem Pariſer Advokaten mitten unter juriſtiſchen Werken angetroffen haben will. Im „Landarzt“ (Le Médecin de campagne) ſcheint Balzac ſeine politiſchen und religiöſen Überzeugungen auszuſprechen: er zeigt ſich als unbedingten Anhänger der Herrſchaft der Höherſtehenden. „Couſine Bette“, der erſte Teil der „Armen Verwandten“ (les Parents pauvres, 1846/47), iſt Balzacs letzter Roman. Seinen Inhalt bildet die haßerfüllte Eiferſucht eines alten Mädchens, das arm und vereinſamt geblieben iſt, auf ſeine Couſine, die glückliche Verhältniſſe und ihre Schönheit zu Ehren und Reichtum gebracht haben.

Balzac iſt als Romanſchriftſteller der Gegenfüßler von Alexandre Dumas und aller Erzähler, denen es auf den Vortrag einer unterhaltenden und ſpannenden Geſchichte ankommt. Die Fabel iſt bei ihm oft von ziemlich dürftiger Erfindung. Seine litterariſche Bedeutung liegt auf anderem Gebiete. Vor allem iſt die großartige Entfaltung merkwürdig, die er dem epiſchen Beiwerk gegeben hat. Bei ihm erhält die Darſtellung des Zuſtändlichen eine ganz weſentliche Bedeutung, ſie iſt nicht aus dem Intereſſe für fremde Szenerien, maleriſche Trachten und Gebräuche ferner Jahrhunderte hervorgegangen, ſondern erklärt ſich aus dem poetiſchen Wahrheitsbedürfnis, dem zuliebe das, was jeder vor Augen hat und beobachten kann, mit gewiſſenhafter Genauigkeit im einzelnen dargeſtellt wird: das Äußere der Perſonen, ihre Kleidung, der Hausrat, die Straßen, kurz, alle möglichen begleitenden Nebenumſtände. Gegen die beſcheidene Zurückhaltung des älteren Romans, die uns bisweilen als Armut erſcheint, wird die nach Fülle und Reichtum der Anſchauung ſtrebende Schilderung manchmal zu einem übertreibenden, unkünſtleriſchen Mißbrauch, der, aus einem bequem zugänglichen Überfluß ſchöpfend, die Seiten füllt und den natürlichen Wuchs der epiſchen Darſtellung überwuchert und erſtickt, ja Balzacs pedantiſche Art, die Weſentliches und Unweſentliches nicht zu ſcheiden verſteht, erinnert oft an die wiſſenſchaftliche oder techniſche Beſchreibung und Aufzählung von Merkmalen eines Naturkörpers, eines Kunſtgegenſtandes oder einer verwickelten Maſchine. Aber Balzac war eine Macht und ein gewaltiges Vorbild: er hat gezeigt, über welche Mittel der nach künſtleriſcher Wirkung ſtrebende Dichter verfügt, wenn er den Menſchen inmitten ſeiner täglichen Umgebung und als abhängig von den äußeren, ſein Leben begleitenden Umſtänden darſtellt.

Die Erforſchung und Darlegung der Seelenzuſtände, die naturgemäß im Liebesroman heimiſch iſt und ſeit Rouſſeaus „Neuer Heloiſe“ mit Virtuoſität geübt wurde, gehört ſelbſtverſtändlich zu jedem modernen Roman. Reine Gefühlsromane aber hat Balzac ſelten geſchrieben. Wir rechnen dazu „Die Maiblume“ (le Lys de la Vallée) und „Die Frau von dreißig Jahren“. Das ſind Herzensgeſchichten voll edler Gefühle und zarter Regungen. Gewiß bildet bei Balzac die Charakterſchilderung und -entwickelung einen wichtigen Beſtandteil ſeiner Arbeit, aber auch hier zergliedert er mehr wie ein ſcharfer und genauer Beobachter oder zuverläſſiger Augenzeuge, als daß er den Charakter in bewegter Handlung und Rede ſich ſelbſt vor uns entfalten läßt: er ſagt von ſeinen Geſchöpfen viel eher, wie ſie ſind, als daß ſie es ſelbſt zeigen. Seine Charaktere beſchäftigen ſein raiſonnierendes Denken ohne Unterlaß; er ſucht ſie gerade in ihren verſchiedenen Übergängen und kleinen Unterſchieden getreu zu verfolgen, und es iſt ſein brennender Ehrgeiz, von der moraliſchen und phyſiſchen Phyſiognomie eines Menſchen aus der Zuſammenſtellung ſeiner vorherrſchenden Neigungen, ſeiner guten und ſchlechten Eigenſchaften und Anlagen, ſeiner Schwächen und lächerlichen Angewohnheiten, ſeiner körperlichen Zuſtände und ſeines Gebarens ein lebenstreues Wirklichkeitsbild zu gewinnen. Balzac verkörpert nicht typiſche Laſter, Schwächen und Lächerlichkeiten, er malt Porträts. Nicht daß er lebende Perſonen ins Auge faßt und konterfeit; ſein Verfahren iſt, daß er die Geſchöpfe ſeiner Phantaſie in ganz beſtimmte, nicht bloß erdachte Umgebungen und Verhältniſſe verſetzt, darin aufwachſen, leben und ſo werden läßt, wie es unter der Wirkung von Zeit, Landesſitte und Geſellſchaft zu erwarten war. Der Dichter hat eine ebenſo lebhafte Vorſtellung vom Daſein ſeiner Geſchöpfe wie von den Schauplätzen ſeiner Romane. Balzac ſoll für ſeine poetiſchen Zwecke geradezu Forſchungsreiſen nach einer Ortſchaft oder einer Straße unternommen haben. Seine Schweſter erzählt:

„Er nahm von uns Abſchied und ſagte: ‚Ich gehe nach Alençon oder nach Grenoble, wo Fräulein Cormons und Herr Benaſſis (Geſtalten ſeiner Romane) wohnen‘; er erzählte uns Neues aus ſeiner Welt der menſchlichen Komödie wie aus der wirklichen Geſellſchaft: ‚Wißt ihr, wen Felix Vandeneſſe („Die Frau von dreißig Jahren“) heiratet? Ein Fräulein von Granville, eine ausgezeichnete Partie; die Granvilles ſind reich, obgleich Fräulein von Bellefeuille der Familie viel gekoſtet hat.‘ Er ſuchte lange einen paſſenden Mann für Fräulein Camilla von Grandlieu und wies alle zurück, die wir ihm vorſchlugen. ‚Dieſe Leute gehören nicht zu denſelben Kreiſen, eine ſolche Ehe könnte nur durch den Zufall zu ſtande kommen, und wir dürfen den Zufall in unſeren Büchern nur mit größter Vorſicht brauchen; Unwahrſcheinlichkeiten ſind nur zuläſſig im wirklichen Leben, uns Schriftſtellern erlaubt man nur, was möglich iſt.‘“

Äußerungen dieſer Art bekunden, in wie hohem Maße Balzac in ſeinen Motivierungen die wirklichen Mächte des Daſeins berückſichtigte. Aber die naheliegende Annahme, daß der Dichter den Erzählungsſtoff ſelbſt aus der Wirklichkeit geſchöpft habe, beſtätigt ſich nur ſelten.

Feinheit, Zartgefühl und Anmut, Seele und Leidenſchaft läßt Balzac vermiſſen, er hat eine unerquickliche Vorliebe für troſtloſe Zuſtände, ſeine Ausdrucksweiſe iſt oft mühſelig und ohne Plaſtik, ſeine Schilderungen ſind häufig ohne Anſchaulichkeit, aber im ganzen war der Dichter eine litterariſche Perſönlichkeit von gewaltiger ſchöpferiſcher Kraft und Wirkſamkeit. Er hat den modernen Sitten- und Charakterroman in Frankreich erſt in das breite Bett eines reichen und vollen Lebensſtromes hineingeleitet, einzelne ſeiner Geſtalten (Gobſeck, Birotteau, Goriot, Gaudiſſart) ſind ſo lebensvoll, daß ſie im Gedächtnis fortlebten und typiſche Bedeutung erlangten. So iſt ſeine „Menſchliche Komödie“ ein „litterariſches Bilderbuch“ der Geſellſchaft ſeiner Zeit geworden.

Und nicht bloß für die Methode, für die Wahl des Gegenſtandes und der Charaktere wurde Balzac ein Vorbild: auch ſeine Lebensauffaſſung und ſein Verhältnis zum eigenen Werke hat Nachfolge gefunden. Jene ſtreng objektive Unparteilichkeit des berichterſtattenden Darſtellers, jene unerſchrockene Bevorzugung des Unerfreulichen, Unerquicklichen und der ſchlechten Seiten des modernen Lebens, die fataliſtiſche oder peſſimiſtiſche Weltanſchauung moderner Realiſten, wie Zola, hat ſich auf Balzac berufen. In ſeiner ſittlichen Lebensauffaſſung iſt er ſich nicht immer gleich; neben dem Ernſte des Sittenpredigers äußert ſich zuweilen eine cyniſche Frivolität. Wenn er den Kampf des Eigennutzes mit Geſetz und Sitte in der „Menſchlichen Komödie“ darſtellt, ſo gehört ſeine Teilnahme der Energie des Handelns, ſelbſt bei einem Galeerenſträfling (Vautrin) oder Wucherer (Gobſeck). Aber warum zeigt er ſo ſelten die Macht der von ſittlichen Motiven getriebenen Willenskraft? Warum zieht er es vor, den Keim des Böſen in jedem menſchlichen Gefühle zu erſpähen, zu zeigen, wie dieſer Keim wächſt und alles andere im menſchlichen Herzen überwuchert?

Ungeachtet der Mannigfaltigkeit ſeiner Geſtalten und der Fülle und Reichhaltigkeit der ſie charakteriſierenden Züge verfällt doch auch Balzac jener franzöſiſchen Einſeitigkeit, die nicht etwa abſichtlich Karikaturen zeichnet, die aber mehr darauf ausgeht, die Gegenſätze gegeneinander herauszuarbeiten, als ſie miteinander zu verſchmelzen. In dieſer Scheu vor der Darſtellung gemiſchter Charaktere malt Balzac lieber zu dunkel als zu hell: ſein Peſſimismus glaubt, zu helle Färbung ſei ein Frevel an der Wirklichkeit, ſei romantiſche Überſchwenglichkeit, die dunkle Färbung dagegen nur ein Schritt näher zur Wahrheit der Thatſachen.

Neben Balzac wird als einer der Meiſter des modernen Sittenromanes Henri Beyle (vgl. S. 629) genannt, der Verfaſſer von „Rot und Schwarz“ (Rouge et Noir) und der „Kartauſe von Parma“ (Chartreuse de Parme). Der litterariſche Ruhm hat ihn erſt lange nach ſeinem Tode aufgeſucht und gefunden. Er war nach einem abenteuernden Jugendleben Beamter in der kaiſerlichen Militärverwaltung geworden, hatte die Feldzüge in Deutſchland mitgemacht und kam 1812 nach Moskau. Nach Napoleons Fall lebte er in Italien, vornehmlich in Mailand, bis ihn die öſterreichiſche Regierung als Carbonaro auswies (1821). Unter der

Julimonarchie wurde er Konſul in Cività Vecchia. Seine berühmte Abhandlung: „Über die Liebe“ (De l'Amour, 1822), verſchaffte ihm die Freundſchaft des materialiſtiſchen Philoſophen Deſtutt de Tracy, der Beyle in die liberale Geſellſchaft der Lafayette, Ségur und Conſtant einführte. In ſeiner ſelbſtverfaßten Grabſchrift ſpricht ſich ſeine Geringſchätzung des franzöſiſchen Weſens aus.

Für Beyle kommen als Triebkräfte menſchlicher Handlungen vor allem der Drang nach Luſt und die Furcht vor Schmerz in Betracht. Die ausgeſprochene Hervorhebung des Ich und der Haß gegen die Alltäglichkeit ſind an ihm das Romantiſche. Die Franzoſen ſind ihm unleidlich wegen ihrer Eitelkeit: das herrſchende Gefühl iſt bei ihnen nach Beyle die Furcht, anderen nicht zu gleichen, und die Angſt vor dem „qu'en-dira-t-on“. Er will originell ſein und iſt oft abſonderlich und geſucht. Obgleich er das Philiſtertum mit romantiſchem Haſſe heimſucht, obgleich er Natürlichkeit und Rückſichtsloſigkeit empfiehlt, liebt er es ſelbſt nicht, offen hervorzutreten, ſondern verſteckt ſeinen Namen und führt andere gern hinters Licht: mit einer einzigen Ausnahme veröffentlichte Beyle ſeine Romane unter dem Namen der märkiſchen Stadt Stendal. Seine beiden Hauptwerke ſpielen in der Zeit, die auf den Sturz des Kaiſerreiches folgte. „Rot und Schwarz“ (1830) führt den Nebentitel „Chronik von 1830“ (oder nach anderen Ausgaben: „Chronik des 19. Jahrhunderts“). Gegenſtand der Erzählung iſt der Kampf des Freiſinns (Rot) mit dem Klerikalismus (Schwarz). Als Jünger von Helvétius und Holbach iſt Beyle ſelbſtverſtändlich ein Gegner der „Schwarzen“. Julien, der Held des Romans, „der ſich unglücklich fühlende Menſch, im Krieg mit der ganzen Geſellſchaft“, verkörpert die perſönlichen Empfindungen des Dichters: das Höchſte iſt ihm Energie im Denken, Fühlen und Handeln. Julien, der alles aufgibt und zum Mörder wird, nur um ſeinen Rachedurſt zu ſtillen, wird hierdurch groß in Beyles Augen, er hebt ſich über das Gemeine empor (hors du commun).

Die „Kartauſe von Parma“, ein politiſcher Roman, worin Graf Mosca, der erſte Miniſter von Parma, ein Porträt des Fürſten Metternich ſein ſollte, iſt zugleich eine auf genauer Sachkenntnis beruhende Schilderung moderner italieniſcher Lebensverhältniſſe. Vornehmlich ſeine „Pſychologie“ hat Beyle bei dem folgenden Geſchlecht ſo reichliche Anerkennung verſchafft: die genaue Wiedergabe der inneren Vorgänge des Gefühls- und Sinnenlebens. Er läßt ſeine Perſonen in Selbſtgeſprächen Seelenanalyſe treiben; ſie ſind ſinnreiche und geſchickte Mechanismen, ſcheinbar mit ſtarker und ganzer Empfindung begabte Menſchen; aber hinter ihnen ſteht der Autor als bewegende Kraft. Die Schreibart Beyles iſt von geſuchter Trockenheit; ihm war der damalige poetiſche Proſaſtil verhaßt. „Als ich an der ‚Chartreuse‘ ſchrieb“, äußerte er gegen Balzac, „las ich jeden Morgen zwei oder drei Seiten im bürgerlichen Geſetzbuch, um den rechten Ton zu treffen und immer natürlich zu ſein.“ Dafür iſt ſeine Sprache kernig und inhaltsreich. Von den Neueren berufen ſich ſowohl die „Naturaliſten“ wie die „Pſychologen“ auf ihn. Die erſteren beziehen ſich auf ſeine Methode der Darſtellung, die möglichſt viel kleine Thatſachen zuſammenträgt, auf ſeine Teilnahmloſigkeit als Berichterſtatter und einzelne ſeiner Beſchreibungen, die anderen verweiſen auf das von ihm durchgeführte große Axiom der Unwiderſtehlichkeit der Leidenſchaften, auf die von ihm hervorgehobene Abhängigkeit des Geiſtigen vom Phyſiſchen, endlich auf ſeinen Fatalismus. Aber doch ſcheint der künſtleriſche Wert ſeiner Schöpfungen und ihre litterariſche Bedeutung überſchätzt worden zu ſein: auch ohne Beyle wäre der moderne Roman im Sinne der naturaliſtiſchen Darſtellung oder der pſychologiſchen Analyſe das geworden, was er geworden iſt, denn beide Ergebniſſe mußten aus der Erneuerung der Dichtung durch die in der romantiſchen Bewegung vorhandenen Richtungen hervorgehen.

XIX. Das zweite Kaiſerreich und die dritte Republik
1850—1890.

1. Die litterariſche Kritik und die Geſchichtſchreibung.

Die Regierung Napoleons III., die den ſchwankenden Zuſtänden der zweiten Republik ein Ende machte, hat es verſtanden, den materiellen Aufſchwung der franzöſiſchen Nation mit allen Mitteln zu fördern und die Vertreter der höheren Geldwirtſchaft, des Handels, der Induſtrie und des Landbaues an ſich zu feſſeln, aber ſie blieb ohnmächtig gegen das geiſtige Übergewicht, das ihren politiſchen Widerſachern die Thatſache verlieh, daß ſich die führenden Geiſter Frankreichs mit wenigen Ausnahmen (Mérimée, Sainte-Beuve) der Oppoſition anſchloſſen. Als die überlegene Kraft eines auswärtigen Gegners das Kaiſerreich vernichtete, war dieſes zu dem Entſcheidungskampfe durch die innere Schwäche gedrängt worden, die ihm die Leiter der öffentlichen Meinung bereitet hatten. Das Nächſte war nun die Entſcheidung der alten, ſeit der Revolution beſtehenden Fragen über die politiſche Geſtaltung Frankreichs: es war der Kampf zwiſchen den Monarchiſten, Klerikalen und Republikanern, der mit einer vorläufigen Niederlage der Klerikalen und Monarchiſten und dem Siege des Prinzips der Volksherrſchaft in der Verfaſſung von 1875 endete. Infolge der Spaltung der ehemaligen antimonarchiſtiſchen und antiklerikalen Oppoſition in eine Partei des bürgerlichen Liberalismus und der ſozialen Demokratie tritt aber gleichzeitig eine neue Lage ein: die rein politiſchen Intereſſen werden von den ſozialpolitiſchen Anſprüchen in den Hintergrund gedrängt.

Groß iſt die Zahl der Talente, die in dem Kampf der Meinungen während des zweiten Kaiſerreichs auch ihren Gegnern durch eine originelle und bedeutende litterariſche Formgebung Anerkennung abgewannen. Der geiſtvollſte und leidenſchaftlichſte Kämpfer für die kirchlichen Anſprüche im Staate, der ausgeſprochene Vertreter der päpſtlichen Autorität und Widerſacher alles deſſen, was an den alten Gallikanismus (vgl. S. 440) erinnerte, **Louis Veuillot** (1813 bis 1883), war einer der vorzüglichſten Stiliſten ſeines Zeitalters und hatte es allein ſeiner ſchriftſtelleriſchen Überlegenheit, ſeiner Willenskraft und ſchneidigen Gewandtheit zu verdanken, daß er in der kirchlichen Partei als Leiter des „Univers“ (1848) eine führende Stellung behauptete, in der ihn ſelbſt Pius IX. gegen einflußreiche Biſchöfe ſtützte. Im Gegenſatz zu Veuillot vertrat **Lucien Anatole Prévoſt-Paradol** (1829—70) als politiſcher Tagesſchriftſteller, am erfolgreichſten beſonders in den „Débats“ (ſeit 1856), in glänzender und geiſtvoller Weiſe den Liberalismus im gemäßigten Sinne gegen das Kaiſerreich, während der Lothringer **Edmond About** (1828—83), der auch als liebenswürdiger Erzähler mit Recht geſchätzt wurde, dem herrſchenden

Syſtem als ein unabhängiger Bonapartiſt gegenüberſtand und ein unbeugſamer Gegner aller kirchlichen Anſprüche blieb, ſelbſt wenn das Kaiſertum ſich der Kirche entweder zu bedienen oder ihr zu dienen ſchien.

Die litterariſche Kritik erhob ſich aus der Sphäre des ſchönredneriſchen Raiſonnements zu der Höhe wiſſenſchaftlicher Behandlung. Schon Abel François Villemain (1790—1870) hatte in ſeiner „Franzöſiſchen Litteraturgeſchichte" (Cours de littérature française, 1828—30, 6 Bde.; 2. Aufl. 1864) die Beziehungen der litterariſchen zu der geſellſchaftlichen und politiſchen Bewegung berückſichtigt, aber ohne chronologiſche und biographiſche Genauigkeit. Viel bedeutender iſt das Wirken des ehemaligen Romantikers Sainte-Beuve. Er hat zuerſt grundſätzlich den Autor als ein Geſchöpf ſeines Zeitalters betrachtet und beſonders die Beziehungen zwiſchen der Perſönlichkeit und ihren Werken in einer feinfühligen, eindringenden, gern beim Einzelnen verweilenden Forſchung und Darſtellung zum Ausdruck gebracht. Es iſt Sainte-Beuves Verdienſt, im ſchaffenden Künſtler den Menſchen ins Auge gefaßt zu haben. Allerdings beſchäftigt ſich ſeine Kritik vielleicht zu eingehend mit dem Temperament, den Gewohnheiten und der Eigenart der einzelnen Perſönlichkeit, ſie iſt zu ſehr von perſönlichen Eindrücken abhängig, um zu einer ſtreng wiſſenſchaftlich begründeten und in ſich zuſammenhängenden Darſtellung der litterariſchen Entwickelung zu gelangen. In ſeinen „Litterariſchen Porträts" (Portraits littéraires, 1844—52), in den „Montagsplaudereien" (Causeries du Lundi, ſeit 1850 im „Constitutionel", 1857—62 in Buchform veröffentlicht) und in „Neuen Montagen" (Nouveaux Lundis im „Moniteur", 1863—72) hat Sainte-Beuve eine ungemein reiche Sammlung von litterariſch, politiſch und geſellſchaftlich intereſſanten Einzelbildern geſchaffen. Den geſunden Boden ſeiner kritiſchen Thätigkeit bildet eine aufrichtige Liebe zu ſeinem Beruf, das Bewußtſein von der Würde ſeines Gegenſtandes und dauernde Begeiſterung für die Sache edler litterariſcher Bildung. Sainte-Beuve war kurze Zeit Profeſſor am Collège de France und an der Normalſchule; 1865 ernannte ihn Napoleon III., in deſſen Regierung er die Gewährleiſtung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit erblickte, zum Senator; dieſe Stellung hat er benutzt, um die Unabhängigkeit des Unterrichts, der Litteratur und Wiſſenſchaft gegen reaktionäre Gelüſte und kirchliche Übergriffe zu verteidigen. Sein größtes Werk, die Geſchichte des Kloſters Port-Royal (Port-Royal, 1840—60, 6 Bde.), iſt weniger eine Geſchichte des Janſenismus als eine feine pſychologiſche Charakteriſtik nicht nur der Führer der janſeniſtiſchen Bewegung, ſondern auch der von ihren Einwirkungen berührten Geiſter.

Obgleich Sainte-Beuve der Begründer der „phyſiologiſchen" Kritik war, opferte er doch niemals ſeine natürliche Beweglichkeit und Wandelungsfähigkeit einem ſtrengen wiſſenſchaftlichen Grundſatz; ſeine Intelligenz blieb allen Eindrücken offen, er gelangte nicht zu abſchließenden Urteilen und zeichnete nicht in feſten Zügen die litterariſche Phyſiognomie eines Zeitalters oder das Geſamtbild einer hervorragenden Perſönlichkeit; er war vielmehr ſtets beſtrebt, ſeinen Gegenſtand von möglichſt vielen Seiten und in verſchiedenem Lichte zu zeigen. Er bezeichnete es ſelbſt als den höchſten Triumph der litterariſchen Kritik, ſich an die Stelle des Autors zu verſetzen, ihm nachzufühlen, in welchem Geiſte und unter welchen Bedingungen er ſeine Werke geſchaffen habe. Das war das Ziel eines Künſtlers, dem die Wiſſenſchaft, die Genauigkeit in den Thatſachen und in der pſychologiſchen Analyſe nur Mittel zu ſeinem höheren Zwecke nachempfindender Darſtellung waren. Viel ſtrenger wiſſenſchaftlich wird die Kunſtkritik von Hippolyte Taine (1828 bis 1893, ſ. die Abbildung, S. 670) ausgebildet. Er war aus der Normalſchule hervorgegangen, hatte aber darauf verzichtet, ſich um ein öffentliches Lehramt zu bewerben, und verſchiedenes, darunter auch ein ſatiriſches Zeit- und Charakterbild (Vie et opinions [Leben und Meinungen] de Thomas Graindorge, 1863—65), veröffentlicht, ehe ihn ſeine philoſophiſchen und litterargeſchichtlichen Arbeiten berühmt machten. Unter den erſteren ſind vor allem das Werk „Über die Intelligenz“ (De l'Intelligence, 1875, 2 Bde.) und ſeine „Kunſtphiloſophie“ (Philosophie de l'art, 1865, 2 Bde.) wichtig. Das Buch über die Intelligenz iſt ein von Condillac, Cabanis, Deſtutt de Tracy und neueren engliſchen Philoſophen (Stuart Mill, Bain, Spencer) ausgehender pſychologiſcher Verſuch, der den Spiritualismus eines Victor Couſin, Royer-Collard und Jouffroy bekämpft. Der Naturalismus mit ſeiner experimentalen Methode hat ſich beſonders auf dieſes Werk berufen. Aus ihm ſtammt die Lehre von der „menſchlichen Urkunde“ (document humain), und aus dieſer wiederum ging der „Verſuchsroman“ (roman expérimental) hervor, der ſich auf dem Grunde bezeugter Thatſachen aufbauen ſollte. Damit wähnte man die Kunſt auf die Höhe eines wiſſenſchaftlichen Verfahrens zu bringen, denn Taine hatte ſelbſt geſagt: „Was die Geſchichtſchreiber auf dem Gebiete der Vergangenheit ſchaffen, ſchaffen die großen Roman- und dramatiſchen Dichter auf dem Gebiete der Gegenwart“.

Hippolyte Taine. Nach dem Gemälde von Bonnat, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.
Vgl. Text, S. 669.

In ſeinen Verſuchen über La Fontaine (Essai sur les fables de La Fontaine, 1853) und über Titus Livius (Essai sur Tite-Live, 1856), in ſeiner „Philoſophie der Kunſt in

Italien" (La philosophie de l'art en Italie, 1866) und in einer „Geſchichte der engliſchen Litteratur" (Histoire de la litterature anglaise, 1864) machte Taine in großem Stile die Probe auf ſeine Theorie. Die litterariſchen Werke betrachtet er als notwendige Ergebniſſe beſtimmter allgemeiner Urſachen, und dieſe ſoll eine wiſſenſchaftliche Unterſuchung feſtſtellen. Es ſind ihrer drei: die Abſtammung (la race), die Umgebung (das phyſiſche oder geſchichtliche Milieu) und das Zeitmoment (die vorausliegende Entwickelung, die Wirkung deſſen, was iſt, auf das, was ſein wird). Dieſe wiſſenſchaftliche Methode beſtimmt mit logiſcher Übertreibung im voraus über die Verwertung und Gruppierung der aus der Beobachtung zu gewinnenden Thatſachen. So werden die Erſcheinungen der engliſchen Litteratur als das Produkt der engliſchen Raſſe, des Klimas, der hiſtoriſchen Umſtände und der religiöſen Überzeugungen dargeſtellt. Aber wenn auch vieles auf dieſe Art wirklich erklärt wird, ſo fragt man doch: warum hat das England der Eliſabeth, das einen Shakeſpeare hervorbrachte, nicht mehr Dichter dieſes Ranges aufzuweiſen? Taine wird dem Individuellen nicht gerecht, weil ſeine Methode deſſen Urſprung nicht zu entdecken vermag. Denn das Wiſſen von den Thatſachen der Abſtammung, der Umgebung und der zufälligen Umſtände ergründet nicht das innere Geheimnis des Genius, ja es bleibt ſelbſt immer Stückwerk, und was man von Vererbung zu erzählen weiß, iſt meiſt nur eine wahrſcheinliche, aber unbewieſene Vermutung. Glücklicherweiſe war Taine auch ein Künſtler, der in einer bilderreichen Sprache ſeiner Theorie zum Trotz lebendig charakteriſierte. Aber ihm fehlte die Beweglichkeit und Geſchmeidigkeit, die Fähigkeit des Nachempfindens und Mitempfindens, die den „Dilettanten" Sainte-Beuve auszeichneten.

Emile Hennequin (1859—88) bildete in ſeiner „Wiſſenſchaftlichen Kritik" (Critique scientifique, 1888) Taines Methode ſelbſtändig weiter; er ließ deſſen allgemeine geſchichtlichen und natürlichen Vorausſetzungen beſtehen, betonte aber ſchärfer die „ſoziale" Bedingtheit des Kunſtwerkes und forderte von der Kritik eine genaue Unterſuchung, die die Individualität des ſchaffenden Künſtlers beſtimmen ſollte durch ſeine Beziehungen zu gleichgearteten und ähnlichen Naturen, die ihm vorausgehen und ihn umgeben. Moraliſche Geſichtspunkte brachten bei der Beurteilung litterariſcher Werke beſonders Edmond Schérer (1815—89) und Barbey d'Aurevilly (1808—89) zur Geltung. Letzterer, Abſolutiſt und Katholik wie Joſeph de Maiſtre, behauptete inmitten der aufſteigenden Flut der „littérature documentaire" ſeinen vornehmen Idealismus („Les œuvres et les hommes", 1861—92, 11 Bde.); erſt die Nachwelt ſcheint die Bedeutung dieſer anregenden, geiſt- und kraftvollen Sonderlingsnatur erkannt zu haben.

Unter den Meiſtern der modernen litterariſchen Kritik in Frankreich wollten Sarcey, Faguet und Brunetière Litterarhiſtoriker und Kritiker und nichts anderes ſein. Entſchieden übt die energiſche und ſtreitbare Natur Ferdinand Brunetières (geboren 1849) trotz ſeines Gegenſatzes zu gewiſſen herrſchenden Moderichtungen einen nicht unbedeutenden Einfluß aus. Brunetière hat ſich in ſeinen zahlreichen Studien und Vorträgen als den gefährlichſten Gegner des Naturalismus erwieſen („le Roman naturaliste", 1883), er hat den „klaſſiſchen Realismus" des 17. Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht („Histoire et littérature", 1884—86; „Études critiques", 1880—93) und die natürliche Entwickelung der einzelnen litterariſchen Gattungen, der Lyrik, des Romans, des Dramas („l'Évolution des genres", 1899; „Époques du théâtre français", 1893, und „L'Évolution de la poésie lyrique au XIX. siècle", 1894) mit großer Selbſtändigkeit und gründlicher litterargeſchichtlicher wie philoſophiſcher Bildung erörtert. Mit der Anwendung der Entwickelungslehre auf die Litteraturgeſchichte ſtellte er die in Frankreich berühmt gewordene Theorie von der „Entwickelung der Dichtungsarten“ auf, verfolgte das Entſtehen, Heranwachſen, Reifen und Abſterben der einzelnen litterariſchen Gattungen und zeigte, wie das Schaffen des Einzelnen, ſelbſt wenn er der Bewegung neue Impulſe erteilt und neue Richtungen verleiht, doch abhängig iſt von der Überlieferung.

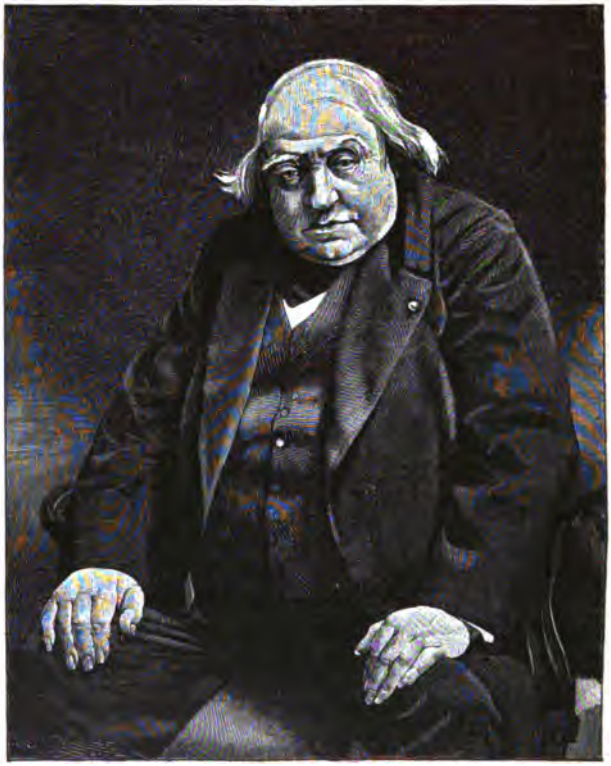
Anatole France (geboren 1844), einer der ausgezeichnetſten Proſaiſten Frankreichs, und Jules Lemaître (geboren 1853) ſind die geiſtvollen und amüſanten Meiſter der von Brunetière bekämpften impreſſioniſtiſchen Kritik, die die Werke nicht beurteilt, ſondern nur beſpricht und die eigenen Eindrücke, Einfälle und Eingebungen, die ſie bei der Lektüre gehabt hat, wiedergibt. Aber obgleich Lemaître die Kritik nur wie ein elegantes Spiel betreibt, iſt er doch eine echt franzöſiſche Natur, ein Freund der Klarheit, Beſtimmtheit und geſunden Vernunft, ein Gegner alles Fernliegenden, Trüben, Unbeſtimmten, alles Exotiſchen und Symboliſchen. Die „ſymboliſche“ Schule ihrerſeits hat für ihre Zukunftsdichtungen einen tiefſinnigen und dunklen, aber im Grunde nicht unvernünftigen Theoretiker in Charles Morice (geb. 1861; „La littérature de tout à l'heure“, Die Litteratur von heute, 1889) gefunden.

Emile Faguet (geb. 1847) hat in ſeinen litterargeſchichtlichen und philoſophiſchen Studien („Seizième siècle“, „Dix-septième siècle“, „Dix-huitième siècle“, „Dix-neuvième siècle“, „Politiques et Moralistes du XIX. siècle“) vor allem die geiſtige Phyſiognomie der Schriftſteller aus ihren Werken darzuſtellen geſucht, Francisque Sarcey (1828—99) aber hatte als Theaterkritiker ein unvergleichliches Anſehen erlangt. Seine Lehre war dem bekannten „Die Kunſt um ihrer ſelbſt willen!“ nahe verwandt: er beurteilte die Bühnenwerke nach ihrem Bühnenwert. Dem gründlichen Kenner der Bühnentechnik war dieſe ſchließlich das Wertvollſte geworden. Für alles, was wirkt und zieht, hatte er Anerkennung, aber er bewahrte ſich den Reſpekt für die franzöſiſchen Klaſſiker. Von Shakeſpeare dagegen wollte er nicht viel wiſſen, und durchaus verabſcheute er die Skandinavier und „Moskowiter“.

Als philoſophiſcher Geſchichtſchreiber hat Taine das von Tocqueville begonnene Werk fortgeſetzt und vollendet. Sein „Urſprung des modernen Frankreich“ (les Origines de la France contemporaine; drei Abteilungen: „Ancien régime“, 1875; „La Révolution“, 1878 bis 1884; „Empire“, 1890) ſollte aus den Zuſtänden während des alten Reiches, der Revolution und des Kaiſerreiches das Frankreich des 19. Jahrhunderts erklären. Taine ſtellt ſich ſeinem gewaltigen Gegenſtand „wie ein Arzt einem intereſſanten Kranken“ gegenüber (Monod); er beobachtet, ſammelt, regiſtriert eine ungeheuere Fülle von verbürgten Thatſachen, und aus dieſer Maſſe von kleinen Einzelheiten geſtaltet er ein Geſamtbild, das gerade infolge ſeiner detaillierten und gründlichen Ausführung mit überzeugender Wahrheit wirken muß. Ungeachtet der Einſeitigkeit, mit der Taines Theorie die Thatſachen gruppiert und ſo verwertet, daß dem menſchlichen Einzelwillen wenig Spielraum gegönnt iſt, bleibt das Geſamtergebnis des großartigen Werkes beſtehen, das zuerſt in Frankreich — in Deutſchland hatte Sybel dasſelbe ſchon längſt gethan — den Zauber der revolutionären Legende zerſtörte, die Wahrheit über die Zuſtände vor und nach der Revolution verkündete und überzeugend darlegte, wie die Wiederaufnahme und Verſtärkung der zentraliſierenden Tendenzen der alten Monarchie das Verhängnis des neuen Frankreich geworden iſt, deſſen verderbliche Folgen durch die Erweckung und Erneuerung der in den Provinzen Frankreichs ſchlummernden Kräfte bekämpft werden müſſen. Taines großartiges Lebenswerk erhält eine ſchöne Ergänzung durch die mit wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit und Unparteilichkeit geſchriebene politiſche Geſchichte der Revolution („Europe et la Révolution française“, ſeit 1885) von Albert Sorel (geb. 1842), der neben Fuſtel de Coulanges

(1830—89), **Gaſton Boiſſier** (geb. 1823) **Erneſt Laviſſe** (geb. 1842) in gediegener Weiſe die allgemein litterariſche Bedeutung der franzöſiſchen Geſchichtswiſſenſchaft auf ihrer alten Höhe erhält.

Neben Taine war aber **Erneſt Renan** (1823—92; ſ. die untenſtehende Abbildung) von größter allgemeinerer Wirkung. Renan, der uns ſeine Jugend in einem der ſchönſten Bücher, die in franzöſiſcher Sprache geſchrieben wurden, ſelbſt erzählt („Souvenirs d'enfance", 1883), hatte auf dem Kolleg ſeiner Vaterſtadt Tréguier die erſten Studien gemacht und dann mehrere Prieſterſeminare beſucht. Er wurde aber dem geiſtlichen Berufe untreu und widmete ſich dem Studium der orientaliſchen Sprachen. Seine Profeſſur am Collège de France verlor er ſeiner religiöſen Überzeugungen wegen, aber 1870 wurde er wieder eingeſetzt. Das Hauptwerk ſeines Lebens war die „Entſtehung des Chriſtentums" (les Origines du Christianisme: Vie de Jésus, 1863; les Apôtres, 1866; Saint-Paul, 1869; l'Antichrist, 1873; les Évangiles, 1877; l'Église chrétienne, 1879; Marc Aurèle, 1881). Dieſes große Werk wird vervollſtändigt durch die „Geſchichte Israels" (Histoire du peuple d'Israël, 1888—94, 5 Bde.). In erſter Linie ſind dieſe hiſtoriſchen Darſtellungen aus der kritiſchen Thätigkeit des Gelehrten hervorgegangen, Renan entfaltet aber zugleich ein großes litterariſches Talent, ſelbſt wenn ihn ſeine ſchöpferiſche Phantaſie bisweilen in das freie Schaffen künſtleriſcher Darſtellung hineinzieht. Der gelehrte Hiſtoriker iſt vor allem auch Moraliſt, er bringt in ſeinen Werken ſeine durch die wiſſenſchaftliche Forſchung erlangte Welt- und Lebensanſchauung zum Ausdruck. Außerdem hat er dieſe in zahlreichen Verſuchen, Studien, moraliſchen Betrachtungen, philoſophiſchen Geſprächen und Dramen dargelegt. Er hat ſein Leben mit ſeinen Überzeugungen in Übereinſtimmung gebracht. Als er aus philoſophiſchen Bedenken den Glauben an die katholiſche Überlieferung verloren hatte, verließ er das Seminar, um unter ſchweren Bedingungen den Kampf mit dem Daſein aufzunehmen und ſich durch ruhige, gewiſſenhafte Arbeit einen ehrenvollen Platz zu erobern. Von ſeiner kirchlichen Jugenderziehung her hat aber Renans milder und verſöhnlicher Geiſt die Ehrfurcht für den Glauben bewahrt. Wiſſenſchaftlich hat er ſich auch mit den Zielen und Methoden der Naturwiſſenſchaft vertraut gemacht. Er hat den feſten Glauben an den Wert der Wiſſenſchaft, die ſich auf die durch unparteiiſche kritiſche Forſchungen feſtgeſtellten Thatſachen gründet und vorausſetzungslos die



Erneſt Renan. Nach dem Gemälde von Bonnat, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Wahrheit zum Ziele hat. Wieviel er in dieſer Hinſicht der deutſchen Wiſſenſchaft verdankt, hat er ſelber ausgeſprochen.

Aber den kühnen, an keine vorgefaßten Meinungen ſich bindenden Forſcher verläßt nicht das beſcheidene Gefühl der Grenzen der menſchlichen Erkenntnis. Er iſt ſich bewußt, daß die großen ſittlichen Gedanken, die dem menſchlichen Leben Wert verleihen, ſich nur in geſchichtlichen Formen und Geſtalten wirkſam erweiſen und doch ſelbſt der wiſſenſchaftlichen Wahrheit und Erkenntnis gegenüber ihren Wert behalten. Renan hat das Werk der Aufklärung des 18. Jahrhunderts in einer der deutſchen Art verwandten Weiſe unbefangen und mit Achtung für den ſittlichen und gemütlichen Wert der Religion erneuert und damit gegen den gemachten, in ſchönen Redensarten und empfindſamen Gefühlen ſich berauſchenden, aber unduldſamen Neukatholizismus Chateaubriands und ſeiner Nachfolger ebenſo wie gegen die verzweifelte Blaſiertheit jener, die jammervoll bedauern, daß ſie nicht „glauben“ können, und weil ſie das nicht können, in einen wüſten Libertinismus oder ſittliche Haltloſigkeit verſinken, nachdrücklich proteſtiert. Er zeigt, daß auch außerhalb der Kirche eine wahre Sittlichkeit lebendig werden kann, aber er geſteht zu, daß die Kirche eine große, den ſittlichen Ideen dienende und deren Einfluß fördernde Macht iſt. Er hat als kritiſcher Philolog und Hiſtoriker nachzuweiſen verſucht, daß die Religionen menſchlichen Urſprungs ſind und ſich unter denſelben geſchichtlichen Bedingungen entwickelt haben wie die übrigen Einrichtungen der menſchlichen Geſellſchaft, aber Gott bleibt ihm doch die höchſte ideale Vorſtellung und die Religion „die Schönheit in der moraliſchen Welt“; die Religion verwirklicht den ſittlichen Zug in der Menſchheit; keine Religion iſt wahr, und doch ſind alle wahr, und alle ſind gut, wenn ſie dem Zwecke dienen, dem ſie dienen ſollen.

2. Der Roman.

Balzac hatte das aus dem romantiſchen Intereſſe an der Vergangenheit hervorgehende Bedürfnis der Wirklichkeitsdarſtellung auf die Gegenwart angewendet und dadurch die Wirklichkeit ohne romantiſche Umhüllung, den „Naturalismus“, in den Roman eingeführt. Das folgende Menſchenalter ſollte in der Erzählungslitteratur das Werk Balzacs vollenden und zum Abſchluß bringen.

Guſtave Flaubert (1821—80; ſ. die Abbildung, S. 675) lebte meiſt auf ſeiner Beſitzung Croiſſet bei Rouen und widmete ſich unermüdlicher, ſich ſelbſt nie genugthuender litterariſcher Arbeit. Er hegte ſein Leben lang eine ſtarke Abneigung gegen den Philiſter und das Philiſterhafte, obgleich ſeine eigenen Lebensgewohnheiten ſehr bürgerlich korrekt waren. Er bewunderte Hugo und liebte das Fremdartige, Außergewöhnliche, Ausländiſche ebenſo wie Gautier und Baudelaire. Auch verdankt er ſeine künſtleriſche Erziehung in erſter Linie der Romantik. Beſonders verwandte er, wie die zweite romantiſche Generation, ängſtliche Sorgfalt auf die Durchfeilung ſeiner Werke, ja es beſeelte ihn ein ſolcher Drang nach techniſcher Vollendung, daß ihm bisweilen ſchon die Wahl eines Adjektivs Angſtſchweiß ausgepreßt haben ſoll. Aber dieſelbe peinliche Sorgfalt ließ er auch der anſchaulichen Schilderung der Gegenſtände ſelbſt zu gute kommen. Sein Ehrgeiz iſt die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, frei von aller Einmiſchung der eigenen Perſönlichkeit. Er fordert, daß der Romandichter „impassible“ (teilnahmlos) bleibe, daß Rührung, Anteilnahme und Mitleid aus den Dingen ſelbſt hervorgehen, dem Leſer nicht vom Erzähler aufgedrängt werden. Sein erſter bedeutender Roman: „Madame Bovary“ (1857), iſt eine Geſchichte aus der Provinz, in der alltägliche Schickſale und Charaktere geſchildert werden, Menſchen, deren Idealismus in Empfindſamkeit und eitler Empfänglichkeit für die glänzende Außenſeite eleganten Lebens aufgeht.

Ein anmutiges junges Mädchen, in deſſen Köpfchen dank einer oberflächlichen und ungeeigneten Erziehung romantiſche Lebensanſchauungen ſpuken, heiratet einen gutmütigen, aber gewöhnlichen Landarzt. Schon in dieſer Ehe verwirklichen ſich die Mädchenträume der jungen Frau nicht, aber ſie wird auch das Opfer eines zweiten Irrtums, als die Einbildungen unbefriedigter Eitelkeit und die Gefühle eines genußleeren Daſeins ihr als Drang zum Edlen und Schönen, als Sehnſucht nach der Poeſie des Lebens erſcheinen. Die Verirrungen wiederholen ſich, bald kaum mehr als beglückende Selbſttäuſchung, und ſchließlich ſinkt der vermeintliche Aufſchwung zu einem höheren Lebensglück zur gemeinen Wirklichkeit eines verfehlten Daſeins herab, der das unglückliche Weib nur durch einen ſelbſtgewählten Tod entfliehen kann.

Guſtave Flaubert. Nach Photographie von Nadar in Paris. Vgl. Text, S. 674.

Was in dieſem Roman vorgeht, iſt trübſelig und alltäglich, die Perſonen ſelbſt ſind wenig anziehend, die Verwickelung iſt ohne Spannung. Aber dennoch war dies Werk eine wichtige litterariſche Erſcheinung. Im einzelnen offenbart ſich hier ein großartiges, Balzac übertreffendes künſtleriſches Vermögen wahrheitsliebender und anſchaulicher Darſtellung, die „exactitude documentaire“, womit das Leben in des Dichters Heimatprovinz in ſeinen typiſchen Erſcheinungen, in ſeiner kleinlichen und anſpruchsvollen, ſtumpfſinnigen und rohen Alltäglichkeit geſchildert wird. So wahr und richtig aber alle Einzelheiten gezeichnet ſind, ſo gewiß iſt anderſeits das Geſamtbild doch nicht die zufällige Wirklichkeit, ſondern es iſt aus der Wirklichkeit herausgeſchaffen als eine einheitliche, von einem Gedanken beherrſchte Kompoſition. All das Detail von „urkundlicher Genauigkeit“ erklärt und erläutert doch nur die Geſchicke und die Charakterentwickelung der Heldin, in deren Geſchichte der Dichter den Grundgedanken ſeines Werkes — die lächerliche Hohlheit romantiſcher Lebensauffaſſung — ſchonungslos veranſchaulicht hat. Flaubert hat ſeinem Prinzip gewiſſenhafter Genauigkeit nicht ſeine Kunſt geopfert. Seine Darſtellung iſt weder trocken noch kalt wie bei Stendhal oder weitſchweifig und in der Fülle der Einzelheiten erſtickend wie bei Balzac, ſondern farbenreich und plaſtiſch und doch beſtimmt und fein abgewogen, denn von Flaubert wird kein überflüſſiger Ausdruck geduldet: wie er ſeine Perſonen nur mit ſolchen Zügen ſchildert, die wirklich ſprechen und individualiſieren, ſo iſt er auch genau in ſeinen Schilderungen von Gegenſtänden und Landſchaften. Flaubert meinte, es gäbe nur ein Wort, um eine Sache richtig zu bezeichnen; Synonyme waren für ihn nicht vorhanden. Er war aber nicht allein beſtrebt, alles mit dem richtigen Wort genau zu bezeichnen, ſondern er war auch ebenſo ängſtlich beſorgt um den Wohllaut und Tonfall der Sätze und Satzteile. So hat er den Ruf eines tadelloſen Künſtlers erlangt.

Keines der übrigen Werke Flauberts erreicht „Madame Bovary“. Die „Empfindſame Erziehung“ (l'Éducation sentimentale, 1866) iſt die Geſchichte eines mittelmäßigen jungen Mannes, der nach dem Aufſchwung jugendlichen Strebens, das zu nichts führt, in dem moraliſchen Stumpfſinn des einförmigen bürgerlichen Lebens einer kleinen Stadt verkommt. Der Grundgedanke des Dichters iſt wieder der Haß gegen Dummheit und philiſtröſe Gemeinheit, aber es fehlt hier das Intereſſe, das „Madame Bovary“ eine, wenn auch vulgäre, leidenſchaftliche Bethätigung der Heldin verleiht.

Flaubert unternahm es ferner, ſeinen Wahrheitsſinn und ſein Schilderungstalent außerhalb der von ihm ſelbſt beobachteten Alltäglichkeit zu bewähren. Ein gründliches und mühſam erworbenes Wiſſen bot hier der romantiſchen Phantaſie des Dichters ein ſprödes Material von fremdartigem Weſen dar. Der Roman „Salammbô“ (1862), der in Karthago zur Zeit Hamilkars, des Vaters von Hannibal, ſpielt, iſt nur die archäologiſch getreue Wiedergabe von Sitten und Vorgängen aus dem grauen Altertum, denn die Teilnahme für die Handlung und für die Perſonen tritt ganz zurück gegen das maleriſche Intereſſe an der äußeren Erſcheinung dieſer Menſchen und an der Umgebung, in der ſich ihr Leben bewegt. Wenn das Ganze, trotz des mühevollen Strebens nach archäologiſcher Treue, doch nur den Wert eines prächtigen Phantaſiegemäldes haben dürfte und an Chateaubriands „Märtyrer“ erinnert, ſo erklärt ſich das aus der Notwendigkeit, die lückenhafte hiſtoriſche Kenntnis durch Entlehnungen aus verwandten nationalen und geſchichtlichen Gebieten zu ergänzen und mit ſelbſtändiger Phantaſie Spuren thatſächlicher Überlieferung weiter zu verfolgen. Das Scheußliche und Aufregende hat übrigens hier auch für Flaubert dieſelbe Anziehungskraft wie für manchen Romantiker.

Eine mit realiſtiſchem Detail ausgeſtattete Viſion auf afrikaniſchem Boden iſt das religionsgeſchichtliche Phantaſiebild „Die Verſuchung des heiligen Antonius“ (la Tentation de Saint-Antoine, 1874) und trotz aller Kraft und Farbe von geringer litterariſcher Bedeutung.

Flaubert läßt an dem Auge des träumenden, von Zweifeln geplagten Einſiedlers die verſchiedenen Religionen in einer bunten Reihe von Kulturzuſtandsbildern vorüberziehen. Zuletzt wird es wieder Tag, und „goldene Wolken öffnen den Himmel, indem ſie ſich aufrollen in weiten Falten. Ganz in der Mitte und in der Sonnenſcheibe ſelber ſtrahlt das Antlitz Jeſu Chriſti. Antonius macht das Zeichen des Kreuzes und beginnt wieder zu beten“. „Das iſt der Weisheit letzter Schluß: ohne Kirche, ohne Formen und Formeln keine Religion, entweder dies oder nichts.“ (Hillebrand.)

Die letzten Werke, die Flaubert ſelbſt herausgegeben hat (1877), ſind drei Erzählungen: „Ein einfältiges Herz“ (Un cœur simple), die „Legende von dem heiligen Julian, dem Gaſtfreundlichen“ (la Légende de Saint-Julien l'Hospitalier) und „Hérodias“. „Sankt Julian“ iſt eine anmutige, geiſtreich erzählte Legende, das „Einfältige Herz“ die Geſchichte einer Dienſtmagd in der Provinz, einer geiſtig Armen, die nur lieben und ſich aufopfern kann. In „Herodias“ endlich äußert ſich wieder des Dichters romantiſche Vorliebe für das Fremdartige des morgenländiſchen Altertums.

Kurz nach dem Erſcheinen der „Madame Bovary“ hatte es eine Zeitlang den Anſchein, als ob nicht Flaubert, ſondern Erneſt Feydeau (1821—73) der erfolgreichſte Vollender der realiſtiſchen Kunſt auf dem Gebiete des Romans werden ſollte. Seine „Fanny“ (1858) erregte ungemeines Aufſehen und wurde von Kritikern wie Saint-Beuve und Jules Janin als Meiſterwerk geprieſen. Bald aber wurde es klar, daß Feydeau nur ein ſenſationslüſterner Schriftſteller war, der durch die genaueſte Darſtellung ſittlicher Verirrungen verderblich wirkte.

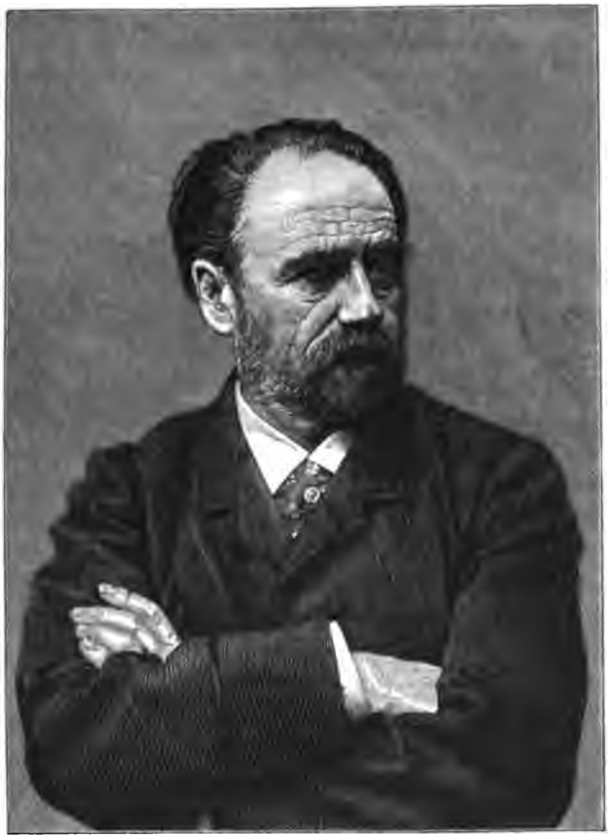
Die Brüder Edmond (1822—98) und Jules de Goncourt (1830—70) beanſpruchten dann für ſich den Ruhm, den Naturalismus erfunden zu haben, denn Flaubert ſelbſt wehrte ſich dagegen. Ihr erſter erwähnenswerter Roman, „Renée Mauperin“, erſchien 1864, darauf folgten „Germinie Lacerteux“ (1865), „Manette Salomon“ (1867), „Madame Gervaisais“ (1869) und nach dem Tode des jüngeren Bruders von Edmond allein „la Fille Elisa“ (1878) und „Die Brüder Zemganno“ (les Frères Zemganno, 1879), ein Denkmal rührender Bruderliebe.

„Renée Mauperin“, eine pſychologiſche Analyſe der damaligen gebildeten Jugend, angeſtellt „mit ſo wenig Phantaſie wie möglich“, bezeichnete noch nicht die Höhe der neuen Kunſt. Dieſe Offenbarung erfolgte erſt in „Germinie Lacerteux“. Das Programm der hier zuerſt praktiſch erprobten Kunſt enthält die Vorrede des Romans. Die Hauptſache beſteht darin, daß die Brüder in dem Jahrhundert des allgemeinen Stimmrechts das Recht der ſogenannten „niederen Klaſſen“ auf Berückſichtigung im Roman vertreten. „Der Roman erweitert und vergrößert ſich, er beginnt die große, ernſte, leidenſchaftliche, lebendige Form der litterariſchen Studie und der ſoziologiſchen Unterſuchung anzunehmen, er wird durch die Analyſe und genaue Erforſchung die moraliſche Geſchichte der Zeitgenoſſen, er hat die Arbeiten und Pflichten der Wiſſenſchaft auf ſich genommen.“

Schon hier werden mit vollem Munde die Schlagworte der „naturaliſtiſchen Lehre“ verkündet: die Kunſt ſoll mit Wahrheit und rückſichtsloſer Freiheit der Moral der Menſchlichkeit dienen. Aus einem edlen, ſittlichen und wiſſenſchaftlichen Streben, das die litterariſche Kunſt auf die Höhe der Menſchlichkeit erhebt, wird eine Thatſache erklärt und mit einem moraliſchen Glorienſchein umgeben, die durchaus nicht das Werk eines machtvollen inneren ſittlichen Dranges iſt. Denn ſoweit dieſe Bewegung nicht herbeigeführt worden iſt durch das litterariſche Wirken eminent begabter und charaktervoller Schriftſteller, wie Balzacs und Flauberts, ging ſie hervor aus den Bemühungen, auf einem ſchon faſt ganz ausgebeuteten Gebiete Neues und Wirkungsvolles zu ſchaffen durch Anwendung eines neuen Verfahrens und Heranziehung von Stoffen, die man aus irgendwelchen berechtigten oder unberechtigten Gründen prinzipiell oder praktiſch in der beſſeren Litteratur von der Behandlung ausgeſchloſſen hatte. Wiſſenſchaft, Humanität, Moralität und Wahrheit waren echt moderne Schlagworte von ſchönem Klange, aber ſie verſchleierten nur, was im Grunde nichts als die Ausbeutung und Übertreibung eines künſtleriſchen Verfahrens war, um einen ſchon überreizten Geſchmack durch neue, ſtärkere Reizmittel zufrieden zu ſtellen. Der Künſtler hat das Recht, ſeinen Vorwurf ſelbſt zu wählen und ſeine ſchöpferiſche Begabung an dem Stoffe zu verſuchen, an dem er ſeine Meiſterſchaft bewährt. Aber weil er aus unedlem und ſprödem Material ein Kunſtwerk geſchaffen hat, iſt ſein moraliſches Verdienſt noch nicht größer. Wer den Lebenslauf eines durch die Trunkſucht verkommenen Arbeiters oder einer Straßendirne ſchildert, erweitert freilich das Gebiet des Romans, aber er drückt dieſem doch nicht erſt das Zeichen einer höheren ſittlichen Beſtimmung auf, indem er den alten Gemeinplatz verwirklicht: um das Laſter haſſenswert zu machen, muß man zeigen, was es iſt, muß man es in ſeiner Häßlichkeit bloßſtellen. Die hochgeſpannte Selbſtzufriedenheit, deren künſtleriſche Weisheit den Genießenden in die Krankenſtuben und an die Orte menſchlicher Fäulnis führt, um ſein Gewiſſen durch äſthetiſche Folterqualen zu erſchüttern und zu rühren, thut ſich viel auf eine Kunſtlehre zu gute, deren Grundgedanke ſich vielleicht gegen das gemißbrauchte Schlagwort „die Kunſt um der Kunſt willen“ richtet.

„Germinie Lacerteux“ und „Renée Mauperin“ weiſen die drei wichtigen Kennzeichen des Naturalismus auf: den Gebrauch der „Urkunde“, nämlich des Notizbuches, in das man ſeine Beobachtungen nach dem Leben eingetragen hat, den wiſſenſchaftlichen Dilettantismus in Form von pathologiſchen Studien und endlich — das gilt beſonders für „Germinie Lacerteux“ —

die ſtoffliche Vulgarität, die die Wirklichkeit da am kräftigſten ausgedrückt findet, wo ſich am meiſten Roheit, Gemeinheit und plumpe Verworfenheit zuſammenfinden. Am originellſten ſind die Goncourt in ihrem Stil: ſie gelten als Schöpfer des style impressioniste. Dieſe Schreibweiſe opfert die Grammatik dem „Eindruck“ und ſtellt gern ſolche Wörter und Wendungen nebeneinander oder verbindet ſie durch Punkte, die „Senſationen“ hervorrufen. Alle farbloſen, nur überleitenden Wörter, die die frühere Regelmäßigkeit des grammatiſchen Satzbaues forderte, werden unterdrückt, nach Möglichkeit wird ausgeſchieden, was nur der Satzfügung und dem Ausdruck der Beziehungen dient.



Emile Zola. Nach Photographie von Petit in Paris.

Mit größerem Rechte als die Brüder Goncourt wird **Emile Zola** (geboren 1840; ſ. die nebenſtehende Abbildung) der Meiſter der naturaliſtiſchen Schule genannt. Die Formeln haben jene freilich ſchon vor ihm verkündet, aber Zola erſt hat ihnen eine ausführlichere Begründung und eine wirkſamere Anwendung verliehen. Seine Lebensanſicht iſt ebenſo peſſimiſtiſch wie die der meiſten übrigen Schriftſteller ſeiner Zeit, ſobald ſie ſich von dem Glauben der Kirche getrennt haben. Auch er will ſeine Werke auf wiſſenſchaftlicher Grundlage aufbauen.

Zola verlebte ſeine erſte Jugend im Süden Frankreichs, beſuchte ſeit 1858 das Lyceum Saint-Louis in Paris und trat dann, um den Buchhandel zu erlernen, in das berühmte Verlagshaus Hachette ein. Er verſuchte ſich ſchon während dieſer Jahre als Schriftſteller, indem er Kritiken für Zeitſchriften ſchrieb und einige Beachtung mit ſeinen „Contes à Ninon“ (Geſchichten für Ninon, 1864) und der „Confession de Claude“ (Beichte Claudes, 1865) fand. Aber erſt von „Thérèse Raquin“ (1867) an ergriff ihn der Ehrgeiz, eine beſtimmte litterariſche Theorie in ſeinen Werken zu verwirklichen. Wohl nicht unbeeinflußt von Taines Äſthetik, ſuchte er jedesmal ein beſtimmtes Gebiet von Zuſtänden und Erſcheinungen des modernen franzöſiſchen Lebens darzuſtellen auf Grund einer Fülle von genauen Einzelbeobachtungen und gut verbürgten Thatſachen aus demſelben Lebenskreiſe, deſſen wahrheits- und naturgetreue Wiedergabe durch die experimentelle Syntheſe des Romans geſchehen ſollte. Für dieſes Verfahren waren nicht bloß die Fingerzeige, ſondern auch ſchon die Vorbilder gegeben. In der Ausführung hing natürlich viel von den künſtleriſchen

Neigungen und Anlagen des Schriftſtellers ab. Von größter Wichtigkeit war auch ſeine Lebensauffaſſung. Zola bekennt ſich zu dem Peſſimismus ſeiner Zeit, er weiß, die Summe der Unluſt iſt größer als die der Luſt, die Schlechtigkeit größer und ſtärker als die Güte, die Natur eher unbarmherzig als wohlthätig. Er ſieht nur Elend und Eigennutz, moraliſch und phyſiſch Kranke und Krüppel. Zu der naturaliſtiſchen Methode, die Zola vorgefunden, aber weiter ausgebildet hat, und der peſſimiſtiſchen Lebensweisheit, die ſeine Stoffwahl mit beſtimmt, kommt noch das neue „wiſſenſchaftliche“ Prinzip der Vererbung und gewiſſe pathologiſche Vorſtellungen. Zola hat naturwiſſenſchaftliche und mediziniſche Werke geleſen. Claude Bernard (1813—78), der berühmte Verfaſſer der „Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale“ (Einführung in das Studium der Experimentalmedizin, 1865) hat ſein Denken ſtark beeinflußt. Die Idee der Vererbung und der pathologiſchen Bedingtheit des menſchlichen Handelns hat ſich in ſeiner Einbildungskraft eingeniſtet und iſt ein Beſtandteil ſeiner poetiſchen Konzeption geworden; er gibt ihr in ſeinem Schaffen einen weiten Spielraum. Aber als Franzoſe entzieht er ſich auch nicht der ſeinen Landsleuten ſo tief eingewurzelten Neigung, die verwirrende Vielheit und Kompliziertheit der Lebenserſcheinungen nach einer leitenden Idee zu ordnen. Iſt doch dieſe einſeitige Beſchränkung oft eine Stärke, auf der die machtvolle Wirkung des Kunſtwerkes beruht, denn in der Beſchränkung zeigt ſich erſt der Meiſter! Die franzöſiſche Litteratur iſt gerade dadurch eine Weltmacht geworden, daß ihre Vertreter es verſtanden haben, große leitende Ideen klar zu erfaſſen, folgerichtig durchzuführen und ihnen die reizvolle Geſtalt überraſchend einleuchtender Wahrheit zu verleihen. Auch Zola hat ſein Prinzip. Aber er iſt ebenſo wie Taine ein Kopf von produktiver Imagination, die durch den Anblick des Stofflichen in eine erregte, ſich ſelbſt fieberiſch ſteigernde Thätigkeit geſetzt wird. Dieſe Phantaſie hat auch eine beſtimmte Richtung auf das Maleriſche und Plaſtiſche. Iſt es ein Zufall, daß unter allen Völkern Europas das moderne Frankreich die größten Koloriſten und Bildhauer hervorgebracht hat? Zola verfällt dabei nur oft in denſelben Irrtum wie ſein Vorgänger Balzac: er glaubt durch Fülle und Reichtum und umſtändliche Genauigkeit die Gegenſtände greifbar anſchaulich zu machen. In manchen Fällen mag ja die Fülle allerdings eine ſtarke Wirkung hervorbringen, oft aber zerſtreut und ermüdet ſie, und was ein anderer mit ein paar thatſächlichen Angaben und Vergleichen und bildlichen Wendungen erreicht, bleibt dem mühſamen Beſchreiber, der in ſeinem Stoffe untergeht, verſagt.

Die Geſamtheit ſeiner litterariſchen Überzeugungen hat Zola erſt dann im Zuſammenhang vorgetragen, als ſchon einige ſeiner bedeutendſten Werke erſchienen waren. Sie ſind im „Roman expérimental“ (1880) und in den „Documents littéraires“ (1881) niedergelegt, nachdem er früher in den kritiſchen Aufſätzen, denen er den eigenartigen Titel „Mes Haines“ (Was ich haſſe, 1866) gab, in der ſcharfen Kritik ſeiner Vorgänger und Zeitgenoſſen und auch ſonſt gelegentlich ſeinen Standpunkt bezeichnet hatte.

„Madeleine Férat“ (1869), eine Studie über den verhängnisvollen Einfluß der ererbten Anlagen, iſt eine Art Vorſpiel zu dem unmittelbar folgenden Schaffen des Schriftſtellers. Zolas Hauptwerk iſt die Romanfolge der „Rougon Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire“ (Rougon Macquart, natürliche und ſoziale Geſchichte einer Familie unter dem zweiten Kaiſerreich). An der Spitze des erſten Bandes dieſer Sammlung ſtanden die Worte:

> „Ich will darlegen, wie ſich eine Familie verhält, die ſich auf eine kleine Gruppe von Geſchöpfen, zehn bis zwanzig Individuen, vermehrt, die auf den erſten Anblick weſentlich verſchieden voneinander erſcheinen, deren enge Verwandtſchaft miteinander aber die genaue Unterſuchung nachweiſt. Die

> Erblichkeit hat ihre Geſetze wie die Schwerkraft. Ich werde verſuchen, den Faden aufzufinden und zu verfolgen, der mathematiſch von einem Menſchen zum anderen führt, indem ich die doppelte Frage der Einwirkung der Temperamente und der Umgebungen (milieux) löſe.“

Dieſe neue, auf wiſſenſchaftlichen Geſetzen beruhende „menſchliche Komödie“, die man auch die „Komödie der Beſtie“ nennen könnte, umfaßt folgende Romane: „la Fortune des Rougon“ (Das Vermögen der Rougon: das bürgerliche Leben in der Provinz, 1871), „le ventre de Paris“ (Der Bauch von Paris: das Leben in der Welt der Pariſer Markthalle, 1873), „la Conquête de Plassans“ und „la Faute de l'abbé Mouret“ (Die Eroberung von Plaſſans und Der Fehltritt des Abbé Mouret: die geiſtliche Welt, 1874 und 1875), „Son Excellence Eugène Rougon“ (Seine Exz. Eugène Rougon: die höhere politiſche Geſellſchaft, 1876), „la Curée“ (Die Beuteteilung: die Welt der Geſchäftsleute, 1871), „l'Assommoir“ (Der Totſchläger: der Pariſer Arbeiter, 1877), „Une Page d'amour“ (Eine Seite Liebe), „la Joie de vivre“ (Die Freude, zu leben) und „Nana“ (die Kokottenwirtſchaft, 1880), „Pot-Bouille“ (Die Küche: das Pariſer Bürgertum, 1882), „Au bonheur des Dames“ (Zum Glück der Damen: die großen Magazine, 1883), „Germinal“ (Das Leben der Bergarbeiter, 1884), „l'Oeuvre“ (Das Werk: die Künſtler, 1886), „la Terre“ (Das Land: die Bauern, 1887), „la Bête humaine“ (Die beſeelte Beſtie: das Eiſenbahnweſen, 1890), „le Rêve“ (Der Traum, 1888) und „l'Argent“ (Das Geld: die Börſe, 1891), „la Débâcle“ (Der Zuſammenbruch: das Heer und der Zuſammenſturz des Kaiſerreichs, 1892), „le Docteur Pascal“ (Doktor Pascal: der Naturforſcher, 1898). Die ſpäteren Romane („Lourdes“, „Rome“ und „Paris“) gehören einer anderen Folge („les Trois Villes“, Die drei Städte) an; ſie beweiſen in ihrer ſchwerfälligen Einförmigkeit einen Niedergang von Zolas Schaffenskraft, „Paris“ und des Dichters letzter Roman: „Fécondité“ (Fruchtbarkeit, 1899) aber gleichzeitig einen moraliſchen Aufſchwung durch den zuverſichtlichen Glauben an die geiſtig und körperlich rettende Macht des intelligenten Willens und der ſelbſtverleugnenden freudigen Arbeit.

Victor Hugo fand die Perle im Schmutz, die moraliſche und phyſiſche Reinheit, Edelmut und Aufopferung unter Bettlern und Landſtreichern, Zola iſt der Romantiker des Schmutzes, der nach der anderen Seite hin übertreibt, in der Darſtellung der Roheit und der Gemeinheit. Sein Peſſimismus und ſeine Wiſſenſchaftlichkeit dienen einer perſönlichen Begabung für die Schilderung erbärmlicher Vorgänge und Menſchen und ſteigern unter dem Vorwand, daß hierdurch eine ſittliche und wiſſenſchaftliche Forderung erfüllt werde, die dem Dichter eigene Luſt an der Darſtellung phyſiſcher und moraliſcher Häßlichkeit. Daher erſcheint in ſeinen Romanen geſundes und reines Empfinden und Handeln immer nur wie ein kurzer Lichtblick und ſelten ohne unreine Beimiſchungen („Docteur Pascal“, „Rome“). Thatſache aber iſt es, daß gerade die Romane, in denen er in dieſer Hinſicht an brutaler Gemeinheit am meiſten geleiſtet hat, die größte Verbreitung gefunden haben: „Nana“ und „la Terre“.

Aber Zola gibt doch zugleich in ſeinen Werken der poſitiviſtiſchen und peſſimiſtiſchen Zeitſtimmung den kräftigſten und in ſeiner naiven Beſchränktheit rückſichtsloſeſten Ausdruck unter allen Schriftſtellern, die neben ihm für die Unterhaltung geſchrieben haben. Die Stimmung, die nach dem Sturz des Kaiſerreiches, nach den Erfahrungen von 1870 und 1871 in Frankreich vorherrſchte, mag die Nation auch empfänglich gemacht haben für das ſcharfe Gericht, das Zola in ſeinen „Rougon-Macquart“ über die Geſellſchaft des zweiten Kaiſerreichs gehalten hat.

Es liegt auf der Hand, daß Zolas Theorie des wiſſenſchaftlichen Romans falſch iſt. Bei einer naturwiſſenſchaftlichen Unterſuchung iſt der Gegenſtand gegeben, und die Unterſuchung geht von beſtimmten, ſich immer wiederholenden Erfahrungen aus. Der Schriftſteller dagegen ſchafft ſich ſein Objekt ſelber: es iſt das Geſchöpf ſeiner Einbildungskraft, an dem er ſein vermeintlich wiſſenſchaftliches Geſetz zur Anwendung bringt. Und dieſes Geſetz iſt doch nur eine durch mancherlei Erfahrungen beſtätigte Wahrnehmung. Die Vererbung, eine Thatſache, deren Weſen von der „experimentierenden Wiſſenſchaft" ſelbſt nicht aufgehellt werden kann, vermag kein leitendes Geſetz für den mit ſeiner Einbildungskraft ſchaffenden Künſtler zu ſein. Die „Naturgeſchichte einer Familie unter dem zweiten Kaiſerreich" lehrt in der That nichts über die Vererbung, und Zola ſelbſt verliert auch, nicht zum Nachteil ſeiner Werke, den wiſſenſchaftlichen Faden oft aus der Hand. Anſtatt der durch Vererbung beſtimmten und zur Entwickelung kommenden Anlage ſeiner Individuen treten andere, allgemeinere techniſche Spezialitäten in den Vordergrund: der Eiſenbahndienſt in „la Bête humaine", das Bergwerksweſen in „Germinal", das Finanzweſen in „l'Argent". Was Zolas Charakteren fehlt, iſt innere Individualität. Sie haben keine geiſtige Phyſiognomie, die ſich verändert, die beeinflußt wird durch die Umſtände, wie es im wirklichen Leben geſchieht, ſondern ſeine Geſtalten ſind möglichſt vereinfacht, gewiſſermaßen in einer Haltung erſtarrt oder in einer Richtung fortgetrieben; von einer inneren Motivierung ihres Handelns findet ſich kaum eine Spur. Die Perſonen der „Rougon-Macquart" ſind eben nicht wirkliche Menſchen, die mit Selbſtbewußtſein handeln, ſondern es ſind Typen ganzer Klaſſen der Geſellſchaft, konſtruiert auf Grund vieler Einzelbeobachtungen. Das mag ſeine künſtleriſche Berechtigung haben, kann aber nicht als eine Wiedergabe des wirklichen Lebens betrachtet werden. Man könnte das Verfahren romantiſch nennen, das ein Einzelweſen zum Typus verallgemeinert, und Zola wendet es auch auf die Dinge und die „milieux" an. Auch dieſe werden zu Symbolen umgebildet, gleichſam zu beſeelten Weſen, die auf die Perſonen beſtimmend wirken, wie im „Abbé Mouret" der phantaſtiſche Garten (Paradou), im „Assommoir" der Deſtillierkolben des Père Colombe, in „la Terre" der Grund und Boden, in der „Bête humaine" die „Luiſe", eine mit vollem Dampf dahinraſende Lokomotive, die plötzlich verrückt geworden iſt.

Ein hervortretender äußerlicher Zug verleiht den Geſtalten Zolas ihre feſtſtehende Phyſiognomie, die der Dichter wie eine Art Leitmotiv zu wiederholen liebt. Auch entſpricht in der Regel ein kräftiger Charakter einem geſunden, robuſten Körper, eine ſchwächliche Seele einem zarten Leibe. Am erfolgreichſten iſt Zola in der Zeichnung brutaler Naturen. So einförmig aber ſeine einzelnen Geſtalten ſind, um ſo genialer ſtellt er die Bewegung der Maſſen dar und die Ausbrüche inſtinktiver Leidenſchaft. Hier bewährt ſich ſein großes Talent für die Veranſchaulichung der Größe und Gewalt einer gleichſam mechaniſch in Bewegung geſetzten Materie. „Germinal" ſchildert einen Arbeiterausſtand, das Elend und Laſter in den Bergwerksdiſtrikten. Er iſt unter den ſozialen Romanen ſeit Hugos „Misérables" das ſtärkſte Werk dieſer Gattung. Eine künſtleriſche Fähigkeit, die thatſächlichen Erſcheinungen des Lebens wiederzugeben, wirkt hier mit zwingender Kraft auf Gemüt und Einbildung, auch hier übt der geſchilderte Gegenſtand durch greifbare Fülle und kompakte Reichhaltigkeit eine erdrückende Maſſenwirkung aus. Dasſelbe Verfahren vergegenwärtigt uns die Schilderung des Gartens in „Abbé Mouret" oder die Beſchreibung eines Fleiſcherladens im „Ventre de Paris". Nicht immer freilich iſt hierin der Dichter glücklich, er ſchleppt in ſeiner wiſſenſchaftlichen Gründlichkeit etwas wie eine Kugel am Bein: den Mißbrauch des techniſchen Wörterbuches.

Zola iſt kein Stilkünſtler wie Flaubert. Seine kraftvolle Sprache iſt — eine Folge ſeines ganzen Verfahrens — einförmig, ſchwer und unperſönlich. Sie ſteht in ihrer Gegenſtändlichkeit vielleicht der Sprache Taines am nächſten. Auch bei Zola macht ſich in ſprachlicher Beziehung wie bei Victor Hugo und Balzac ein Hang zur Übertreibung, eine gewiſſe Unfähigkeit des Maßhaltens und Abwägens bemerklich. Seine glänzenden, reichen Beſchreibungen finden ihresgleichen höchſtens bei Victor Hugo. Es iſt dasſelbe Verfahren, das dieſer ſchon in „Notre Dame“ durchgeführt hatte.

Alphonſe Daudet aus Nimes (1840—98; ſ. die untenſtehende Abbildung) iſt der hervorragendſte unter den Zola gleichalterigen Schriftſtellern. Die Einwirkung Zolas und der Brüder Goncourt in ſeinen Werken iſt unverkennbar. Aber er blieb doch ein ſelbſtändiges dichteriſches Talent und verſtand es, ſich ſeine friſche, geſchmeidige und liebenswürdige Eigenart zu bewahren. Er war gezwungen worden, ſeine Abſicht, Gymnaſiallehrer zu werden, aufzugeben, und verſuchte in Paris als Schriftſteller ſein Glück. Seine hübſchen Verſe („les Amoureuses“, Die Liebenden, 1858) und einige andere Arbeiten fanden wenig Beachtung, aber als Sekretär des Herzogs von Morny, der Daudets Begabung erkannt hatte, bot ſich ihm ſeit 1861 eine gute Gelegenheit, frei von Sorgen das Leben der Pariſer Geſellſchaft kennen zu lernen und durch Studienreiſen nach Italien, Ägypten und dem Orient ſeine Menſchen- und Weltkenntnis zu erweitern. In der Erzählung „le Petit Chose, histoire d'un enfant“ (Der kleine Dingsda, Geſchichte eines Kindes, 1868) offenbarte ſich ſchon die Eigenart des Schriftſtellers: die Fähigkeit, wechſelnde Eindrücke und Stimmungen lebendig wiederzugeben, und ein drolliger Humor, mit dem ſich eine wehmütig mitfühlende Ironie verbindet. Die folgenden Werke: „Lettres de mon moulin“ (Briefe aus meiner Mühle, 1869), eine Reihe von Skizzen aus dem ſüdfranzöſiſchen Volksleben, Stimmungsbildern, drolligen Erzählungen und märchenhaften Geſchichten von großer Anmut der Sprache und graziöſer Schelmerei, ferner die harmlos-luſtige Verſpottung eines zum Größenwahn neigenden Zuges im ſüdfranzöſiſchen Volkscharakter im Gewande einer Abenteuergeſchichte („les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon“, Die wunderſamen Abenteuer Tartarins aus Tarascon, 1872) ſowie die Novellenſammlung „Montagsgeſchichten“ (Contes du Lundi, 1875) hätten genügt, um Daudet den Ruhm eines gemütvollen Erzählers, ſcharfen Beobachters und feinen Stiliſten zu verſchaffen. Aber dieſe

Alphonſe Daudet. Nach Photographie von Bacan Sohn (E. Gaudins Nachfolger) in Paris.

Schriften bewieſen auch, daß Daudet in ſich Eigenſchaften vereinigte, die in der franzöſiſchen Litteratur ſonſt ſelten bei einander anzutreffen ſind: Geiſt (esprit) und Humor. Der ſcharfe franzöſiſche Witz liebt die reinliche Scheidung, er hebt die Gegenſätze hervor, anſtatt ſie zu verwiſchen: er ſtellt nicht den gemiſchten Eindruck dar, den die thatſächliche Verbindung des Rührenden und Komiſchen hervorruft. Daudet iſt wie Coppée dieſer Miſchung, der vollſtändigen „Impreſſion", fähig. Vor allem bewies er das in dem Roman, der ihn mit einem Schlage zu einer europäiſchen Berühmtheit und zu dem in Deutſchland beliebteſten franzöſiſchen Dichter der Gegenwart machte: „Fromont jeune et Risler ainé" (Fromont junior und Risler ſenior, 1876). Vielleicht iſt dieſer Roman die vollendetſte dichteriſche Verwirklichung des Realismus, den man von der epiſchen Darſtellungskunſt forderte. Denn Daudet iſt es nicht bloß gelungen, ſelbſterlebte Beobachtung und Erfahrung in künſtleriſcher Gegenſtändlichkeit ſchöpferiſch zu geſtalten und aus der eigenen Seele mit dem Hauch perſönlichen Empfindens zu erfüllen, ſondern er hat es auch verſtanden, die lebendige Anſchauung der Dinge zu vermitteln. Der Gegenſtand, der ihn zuerſt anzog, war die Welt, in der er ſelbſt atmete: das Leben der Bürger und der Arbeiter.

In „Fromont jeune et Risler ainé" richtet ein treuloſes und oberflächliches junges Weib durch ihren Leichtſinn und ihre Genußſucht das Glück und den durch ehrenhafte Arbeit begründeten Wohlſtand eines geachteten bürgerlichen Hauſes zu Grunde. Mit bitterem Humor durchgeführt iſt die Schilderung des verunglückten, ſelbſtgefälligen und nichtsthueriſchen Schauſpielers (Delobelle), den Frau und Tochter mit ihrer Hände Arbeit erhalten.

Auch „Jack" (1877), die Leidensgeſchichte eines Arbeiters, der „Nabab" (1877), die Schilderung des Lebens und Ausganges eines großen Spekulanten des zweiten Kaiſerreichs, die „Könige in der Verbannung" (les Rois en exil, 1879), die Geſchichte eines jämmerlichen Prätendenten, der als leichtſinniger Pariſer Lebemann ſeine edle, aufopfernde Gattin elend macht und durch ſeine eigene Nichtswürdigkeit ſeine politiſchen Anſprüche verſcherzt, endlich die ſpäteren Romane „Die Evangeliſtin" (l'Evangeliste, 1883), „Sapho" (1884) und „Der Unſterbliche" (l'Immortel, 1888) ſchildern vornehmlich „Pariſer Sitten": die Leichtfertigkeit und Gewiſſenloſigkeit in vornehmeren und bürgerlichen Kreiſen, verfehltes Streben, Mangel und Elend bei den Ärmeren, und faſt überall ſcheint der bittere Humor des Sittenpredigers nur die troſtloſe Erfahrung gemacht zu haben, daß die Treuen und ſittlich Starken fruchtlos ihre Kräfte im Kampfe mit haltloſer Schwäche, Genußſucht und Eigennutz verzehren. Daudet beſitzt auch Verſtändnis für das beſcheidene Glück, das ein freudiger und rechtſchaffener Sinn in beſchränkten Verhältniſſen zu finden vermag, aber ſolche Lichtblicke, die an den lebensfreudigen Humor von Dickens gemahnen, ſind doch ſelten. Seine natürliche heitere Laune entfaltet Daudet fern von dem Egoismus und dem Elend der großen Stadt vor allem in ſeinen reizenden Skizzen, Märchen und Geſchichtchen aus der Heimat („Briefe aus meiner Mühle"), und wenn er ſcherzhaft übertrieben ſüdfranzöſiſche Geſtalten und Lebenserſcheinungen in „Tartarin von Taraſcon" und „Tartarin in den Alpen" (Tartarin sur les Alpes, 1885) ſchildert. Den Gegenſatz zwiſchen Nord und Süd hat er mit weniger Frohſinn und mehr Realismus in „Numa Roumestan" (1881) dargeſtellt.

Daudet war ein Meiſter ſtimmungsvoller Schilderung des Landſchaftlichen, aber wenn er in ſeinen Romanen nie vergißt, in welcher Umgebung ſeine Geſtalten ſich befinden, ſo iſt die Beſchreibung bei ihm kein totes Beiwerk, ſondern ſie ſteht ſtets in engſter Beziehung zu dem Denken und Fühlen der Perſonen und zu ihren Handlungen. Wie Dickens, ſo verſtand auch er es, oft durch einen einzelnen Zug, durch eine ſcheinbar gelegentliche Äußerung den ganzen Menſchen zu charakteriſieren, wenn er z. B. Delobelle bei dem Begräbnis ſeines einzigen Kindes unter

Thränen zu einem Freunde ſagen läßt: „Haſt du's bemerkt?" — „Was?" — „Zwei herrſchaftliche Kutſchen!" Leider war Daudet auch darin „Impreſſioniſt", daß er in der Ausübung ſeines Rechtes, die Menſchen ſeiner Zeit zu ſchildern, ſich auf beſtimmte Perſönlichkeiten und Vorgänge bezog. Im „Nabab" hat man im Herzog von Mora den Herzog von Morny, der eine Zeitlang erſter Miniſter Napoleons III. war, erkannt, auch für Janſoulet, den Nabab, gab es ein Urbild; Numa iſt als Porträt Gambettas bezeichnet worden, und ſelbſt in den „Königen in der Verbannung" werden bekannte Vorgänge der Pariſer höheren Geſellſchaft verwertet. Geradezu den Eindruck einer perſönlichen Satire macht der „Unſterbliche", in dem Daudet die gelehrte Welt der Univerſität und der Akademie als eine Geſellſchaft von Idioten, niedrigen Intriganten und aufgeblaſenen Pedanten ſchildert. Am ſtärkſten „naturaliſtiſch" iſt von Daudets Romanen „Sapho".

Zu den bedeutendſten jüngeren Schriftſtellern gehört wegen ſeines gemütvollen Realismus, ſeiner Fähigkeit der empfindungsvollen Aufnahme und Wiedergabe aller äußeren Eindrücke der unter dem Schriftſtellernamen Pierre Loti bekannte Julien Viaud (geb. 1850). Von Beruf Seemann — er erhielt 1898 als Kapitän zur See ſeinen Abſchied — hat er die einſame Größe des unendlichen Meeres, die maleriſche Wirkung der Vegetation und der Landſchaften fremder Zonen empfunden und die Sitten wilder und halbwilder Völker kennen gelernt, daneben aber unter ſeinen Untergebenen auch Menſchen, bei denen ſich, wenn der Zwang der militäriſchen Zucht aufgehoben war, die „unverfälſchte" Natur Bahn brach. Ein träumendes, ſchon bei leiſer Berührung von außen in Schwingungen geratendes Dichtergemüt ergab ſich in dem einförmigen Seemannsleben einem ſtarken Hang zu wehmütiger Lebensbetrachtung. Vor der Öffentlichkeit iſt Loti erſt ſpät als Dichter aufgetreten, aber dann, als eine Laune ihn zur Feder greifen ließ, offenbarte er ſich in der nuancenreichen Wiedergabe perſönlicher, überraſchender, wechſelnder und flüchtiger Eindrücke und Stimmungen als ein großes Talent. Wie Bernardin de Saint-Pierre, wie Chateaubriand führt die maleriſche Erſcheinung fremdartiger und entlegener Landſchaften Loti zum „exotiſchen" Roman: ſo erſchließt er dem Realismus neue Gebiete. Alle ſeine Romane: „Aziyadé" (1879), „Die Heirat Lotis" (le Mariage de Loti, 1882), „Mein Bruder Yves (Mon frère Yves, 1883), „Der Islandsfiſcher" (le Pêcheur d'Islande, 1881), „Madame Chrysanthème" (1887) ſind malende Poeſie, die aus der Natur des Meeres und der Landſchaft zu den Seelenkräften der Einbildungskraft und des menſchlichen Gemütes ſpricht. Die poetiſchen Schilderungen Lotis umfaſſen ein großes Gebiet, den blendenden Sand der Sonnenländer, die Korallengeſtade der Südſeeinſeln, die Städte und Bauwerke des Morgenlandes und Japans, die bretoniſche Heimat und die Küſten des nördlichen Meeres. Wie Loti als lyriſcher Naturdichter den innigen Beziehungen, die zwiſchen dem Menſchen und der Natur beſtehen, nachſpürt und dem ſubjektiven Pathos, das durch den Reiz, die Schönheit, die Größe oder Furchtbarkeit der Naturerſcheinungen hervorgerufen wird, Ausdruck gibt, ſo ſtehen auch die Helden ſeiner höchſt einfachen Geſchichten mit dem unbelebten, aber durch das menſchliche Empfinden beſeelten Sein ihrer Umgebung in engſter Verbindung. Denn die Menſchen Lotis ſind, ſoweit er nicht ſelbſt in der Handlung erſcheint, Naturkinder, Soldaten, Matroſen, Fiſcher, die weiblichen Figuren ohne eigenen Willen, Geſchöpfe einer fremden Kultur. In „Bruder Yves", im „Islandsfiſcher" bildet das Meer in ſeiner wandelbaren Geſtalt die Hauptperſon, im „Roman eines Spahi" (le Roman d'un Spahi, 1881) die Wüſte. Daß die Umgebung und die äußeren Gegenſtände die menſchlichen Weſen in der Darſtellung völlig in den Hintergrund drängen, ja geradezu aufſaugen können, bemerkten wir ja ſchon bei Victor Hugo und Zola. Der ſubjektive Charakter der Dichtung Lotis zeigt ſich in der Kompoſition ſeiner Werke:

es ſind Skizzen, Tagebuchblätter, die loſe aneinander gereiht werden, Träume und poetiſch wiedergegebene Sinneseindrücke.

Lotis Grundſtimmung iſt ein müdes Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdiſchen, die mitleidige Trauer darüber, daß ſelbſt der ſchönſte Traum des Lebens ſo ſchnell zerrinnt. Und wie Daudet unterſcheidet ſich Loti von Zola durch ſein Mitleid für die Geringen, Einfältigen, Demütigen und den liebevollen Anteil für das Leiden der Menſchen, für alles, was hienieden von einem unerbittlichen Schickſal zermalmt wird.

Während in der Romandichtung des zweiten Kaiſerreichs und der folgenden Jahrzehnte der Naturalismus die rückſichtsloſe Darſtellung und peſſimiſtiſche Beurteilung der Wirklichkeit als eine ſittliche Forderung wiſſenſchaftlicher Wahrheitsliebe durchführte, gab es doch auch glänzende Erzähler, die es nach dem Vorbilde der George Sand gerade als eine Aufgabe der Poeſie der Lebenserfahrungen anſahen, zwiſchen der alltäglichen Wirklichkeit und den idealen Forderungen des Gemütes, ſeinem ungeſtillten Verlangen nach ſchöner Illuſion, einen Ausgleich zu finden. „Moraliſten" ſind dieſe Schriftſteller auch, aber nicht Sittenrichter, ſondern Prediger guter Sitten. Jules Sandeau (1811—83) verſpottet in ſeinen gemütvollen Sittenromanen („Sacs et parchemins", Geld und Adel, 1848; „Maison de Penarvan", Das Haus Penarvan, 1858) mit bürgerlichem Liberalismus die hohlen Anſprüche des Adels und verteidigt die ehrliche Arbeit gegen laſterhafte Großſprecher, die ſich eine geſellſchaftliche Bedeutung anmaßen („Madeleine", 1848).

Auch Octave Feuillet (1821—91) iſt zugleich ein phantaſievoller Erzähler und ein Freund geiſtreicher Erörterung ſubtiler moraliſcher Fragen. Am reinſten ausgeſprochen iſt die „idealiſierende" Darſtellung des Lebens in dem „Roman eines armen jungen Mannes" (Roman d'un jeune homme pauvre, 1854). Später, ſeit ſeinem „Monsieur de Camors" (1867), betrachtet er die Wirklichkeit mehr mit wehmütiger Ironie, aber auch jetzt bewahren ſeine Helden ihre innere korrekte Haltung, das Ebenmaß in Sprache und Manieren, und er fährt fort, Weſen von höherer Art zu ſchildern, Ariſtokraten von Geburt und Geiſt. Denn Feuillet wählt ſeine Geſtalten aus einer Geſellſchaft, in der, wie er annimmt, innige und zarte Gefühle, feine Sitten zur anderen Natur geworden ſind, in der ein hohes Ideal der Ehre gepflegt wird. Den Mangel guten alten Adels kann der Genius erſetzen, eine künſtleriſche oder litterariſche Berühmtheit. Die Vorliebe für ſie läßt den Schriftſteller die „gute Geſellſchaft" in dem Bild, das er von ihr zeichnet, verſchönern. Seine Perſonen haben alle glänzenden Tugenden und phyſiſchen Vollkommenheiten eines auserwählten Geſchlechtes. Sie tanzen, reiten, muſizieren vortrefflich und werden in ihrem Handeln von heroiſchen und edlen Geſinnungen geleitet. Was in dieſe äußerlich korrekte und vollkommene vornehme Welt leidenſchaftliches Leben und tragiſche Verwickelungen bringt, iſt die Liebe. In den Romanen Feuillets feſſeln die Frauencharaktere und die feine Analyſe der unter der ſcheinbar glatten Oberfläche des vornehmen Weltlebens ſich entfaltenden leidenſchaftlichen Empfindungen. Gern ſtellt Feuillet die „Erlöſerinnen" (rédemptrices) dar, ſo in der Geſtalt der Sibylle de Ferias („Histoire de Sibylle", 1862) und der Aliette („la Morte", Die Tote, 1886): die Heldin opfert ſich, um den zu retten, den ſie liebt. Ferner das vergötterte Weib, das Schönheit, Jugend, Reichtum, vornehme Geburt, kurz alles Wünſchenswerte beſitzt, und dem alles zu Füßen liegt. Und endlich das von der Liebe bis zum Wahnſinn bethörte Weib, das wie Julia de Trécoeur, Madame de Talyas (Amours de Philippe, 1877) und Sabine Tallevaut vor der letzten verbrecheriſchen Konſequenz nicht zurückbebt: „Um zu ſiegen, töten ſie, beſiegt, ſterben ſie."

Feuillet, der den unwiderſtehlichen Zauber der Liebe in ſeinen zahlreichen Frauengeſtalten wirken läßt, iſt zugleich der Moraliſt der vornehmen Geſellſchaft. Der Grundgedanke ſeiner

Erzählungen iſt der Widerſtreit von Sittengeſetz und Ehre gegen die leidenſchaftlichen Gefühle des Herzens. Feuillet läßt die Moral zu ihrem Rechte kommen, aber ſeine Herzensgeſchichten aus der Welt der Vornehmen, in denen der Dichter die Rechte der Ehe, der Familie, des Glaubens und der religiöſen Erziehung verteidigt, bringen doch nur einen ſittlichen Idealismus zum Ausdruck, der ſich nach den Bedürfniſſen und Gewohnheiten der eleganten Welt richtet.

An Feuillet hat ſich als Verfaſſer vornehmer Geſellſchaftsromane am engſten der „Sous-Feuillet“ **Henry Rabuſſon** (geb. 1850) angeſchloſſen, während der Genfer **Victor Cherbuliez** (1824—99) ſchon neben Feuillet die Schilderung des Familien- und Geſellſchaftslebens in etwas preziöſen Sonderlingsgeſchichten pflegte („Le comte [Der Graf] Kostia“, 1863; „La revanche [Die Rache] de Joseph Noirel“, 1872; „L'idée de Jean Têterol“, 1878). Glänzende Stiliſten und erfindungsreiche Erzähler waren noch: **Edmond About** (1828—85) und **Arſène Houſſaye** (1815—96). Der „**Provinzialroman**“ erſchien in den Werken, in denen **Erneſt Erckmann** (1822—99) und **Alexandre Chatrian** (1826—90) einfach und kraftvoll Land und Leute ihrer Elſäſſer Heimat mit dem geſchichtlichen Hintergrunde der Revolutionszeit und des erſten Kaiſerreichs darſtellten („Maître Daniel Rock“, 1861; „Madame Thérèse“, 1863; „L'ami Fritz“, Freund Fritz, 1864; „Erlebniſſe eines Rekruten von 1813“, Histoire d'un conscrit de 1813; 1864). Für den „**Sozialroman**“ hatten George Sand und Eugène Sue Vorbilder geſchaffen, und **Victor Hugos** „Misérables“ (1862) unternahmen jetzt eine auf phantaſtiſche Vorausſetzungen begründete, übertrieben wirkungsvolle Kritik der beſtehenden Zuſtände.

Wir dürfen übrigens nicht vergeſſen, daß der moderne franzöſiſche Roman ſich nicht ausſchließlich mit den Lebenserſcheinungen der Großſtadt in ihren oberen und unteren Schichten beſchäftigt. Auch das Leben in der Kleinſtadt und auf dem Lande behauptet in der modernen epiſchen Dichtung ſeinen Anſpruch auf Darſtellung: es gibt eine große Anzahl bemerkenswerter **Provinzialromane**, unter die man ja auch Flauberts Meiſterwerk und die eigenartigen Erzählungen von **Barbey d'Aurevilly** (vgl. S. 671) rechnen muß, die wie „Die alte Geliebte“ (Une Vieille Maitresse, 1851) und „Der Chevalier des Touches“ (1864) den ausgeſprochenen landſchaftlichen Charakter der Normandie tragen. **Ferdinand Fabre** (1830—98) ſtellt das ländliche Leben weniger liebenswürdig dar als George Sand: die Helden ſeiner Erzählungen ſind die harten und rauhen Bauernnaturen ſeiner Cevennenheimat („Les Courbezon“, 1862; „Barnabé“, 1875; „Mon oncle Célestin“, 1881). Eine Beſonderheit Fabres ſind ſeine Geiſtlichen („Lucifer“, 1884; „Madame Fuster“, 1887); auch ſie ſtammen meiſt aus dem Bauernhauſe. Der „Abbé Tigrane“ (1873), ein Roman, in dem die Liebe gar keine Rolle ſpielt, iſt ein meiſterhaftes Charakterbild des ehrgeizigen Prieſters und eine Schilderung „geiſtlicher Sitten“ von größter Anſchaulichkeit. Fabre hat in ſeinen Romanen die Forderung ungekünſtelter und aufrichtiger Wahrheitsdarſtellung vielleicht am beſten verwirklicht, aber er verſchmähte es, die Öffentlichkeit mit ſeiner Perſon zu beſchäftigen, und das Gebiet, das er bearbeitete, lag doch zu ſehr außerhalb des Zentrums der raſtloſen Bewegung des modernen Lebens, um ihm die Erfolge zu gewährleiſten, die das reiche Schaffen ſeiner geſunden und lebendigen Kraft verdient hätte. Vielleicht wird ihm die Nachwelt die Anerkennung nicht verſagen, die ihm die Mitwelt nicht völlig zu teil werden ließ. Unter den übrigen Bauerndichtern iſt **Léon Cladel** aus Montauban (geb. 1835), ein ehemaliger Parnaſſien, bemüht, den Eigennutz, Stumpfſinn und die Sittenloſigkeit der Landleute in einer erkünſtelt originellen Sprache zu ſchildern („le Bouscassié“, 1881; „l'homme de la Croix aux Bœufs“, Der Mann vom Ochſenkreuz, 1885), während ſein Landsmann **Emile Pouvillon** (geb. 1840) Land und Leute von Rouergue und Quercy genau und lebenswahr, aber doch nicht ohne bukoliſche Färbung darſtellt („Jean et Jeanne“, „l'Innocent“, Der Unſchuldige, „Les Antibel“). Der Dichter der Ardennen und des Lothringer Waldlandes endlich, André Theuriet aus Marly-le-Roi (geb. 1833), ſuchte in ſeinen von dem friſchen Hauch begeiſterter Liebe zu den Schönheiten der ländlichen Heimat durchwehten Romanen das Familienleben in den kleinen Städten zu ſchildern („la Maison des deux Barbeaux“, Das Haus der beiden Barbeaux, 1879; „Sauvageonne“, 1881; „Nouvelles“, 1884).

Um Meiſter Zola hatte ſich eine Anzahl jüngerer Schriftſteller geſchart, die ſich in einer Sammlung kürzerer Erzählungen als ſeine Schüler bekannten (les Soirées de Médan, Abendunterhaltungen von Médan), unter ihnen Bonnétain, Maupaſſant, Karl Huysmans (geb. 1848), Céard, Margueritte, Hennique und Alexis. Aber das bald gelockerte Band dieſes Vereins der „Médaniſten“ zerriß, als Zola in ſeinem Roman „la Terre“ die wiſſenſchaftliche Sonde ſo tief in den Schmutz tauchte, daß ſeine Jünger ihm nicht nachzukommen vermochten. Bonnétain, der Verfaſſer von „Charlot s'amuse“ (Karlchen amüſiert ſich), Rosny, der „L'Immolation“ (Die Opferung) geſchrieben hatte, Paul Margueritte (geb. 1860), der Dichter von „Tous quatre“ (Alle vier), Descaves und Guiches erklärten feierlich vor der Öffentlichkeit ihren Abfall (1887). Man war des reinen Naturalismus überdrüſſig geworden, und wieder gewann das Bedürfnis die Oberhand, den geiſtigen Vorgängen im Menſchen gerecht zu werden, den geheimnisvollen, unbegreiflichen Mächten des Gemütslebens. Das kindliche Vertrauen, das der eben Eingeweihte zur Wiſſenſchaft beſitzt, als ob ſie alle Fragen bündig beantworten könnte, ſchwand dahin: die „wiſſenſchaftliche“ Methode des „roman expérimentale“ hatte ſich als ein Irrtum erwieſen. Selbſtverſtändlich iſt ein Verzicht auf das Erbe der früheren Zeit nicht möglich, man übernimmt es und läßt das Verfahren der getreuen Darſtellung des „Milieu“, das Streben nach genauer gegenſtändlicher Wirklichkeitsbeſchreibung beſtehen.

Bedeutſam und wirkungsvoll waren die von außen kommenden Einflüſſe, als etwa ſeit 1880 die ausländiſche Romandichtung in Frankreich bekannter wurde. Außer George Eliots Werken, die ſeit 1881 überſetzt wurden („Adam Bede“ ſchon 1861), wirkt beſonders der ruſſiſche Roman mit ſeinem ſtarken Zug ins Myſtiſche, Doſtojewskij (ſeit 1884 überſetzt) und das demokratiſche und menſchenliebende Chriſtentum des Grafen Tolſtoi. Dazu kommen die Skandinavier Ibſen und Björnſon. Die Werke dieſer Schriftſteller haben mit zur Umwandlung des franzöſiſchen Naturalismus beigetragen. Der Geſchmack für die Objektivität, für die energiſche Darſtellung der natürlichen Wirklichkeit verbindet ſich bei ihnen mit der Ergründung der inneren Seelenvorgänge. Auch ſie beſchäftigen ſich ja mit den kleinen Seelen, mit den Leidenden, durch ſchlimme Begierden Erregten und Willensſchwachen, aber ſie verfolgen dieſe inneren Kämpfe und traurigen Schickſale mit der innigen Teilnahme edler Menſchenliebe. Vielleicht hat ein neuerer impreſſioniſtiſcher Kritiker, Jules Le Mattre, recht, wenn er ſagt, daß dieſe Ausländer den Franzoſen nur brächten, was dieſe ſchon früher z. B. in einzelnen Romanen der George Sand beſeſſen hätten. Jedenfalls ſoll der Roman der Zukunft wieder den idealen Bedürfniſſen des Lebens gerecht werden und zugleich in die tiefen Geheimniſſe der menſchlichen Seele tauchen, für die die phyſiologiſche Forſchung und Darſtellung nicht ausreicht.

Schon Guy de Maupaſſant (1850—93) hat ſich in ſeinen zuſammengedrängten Romanen und kürzeren Erzählungen („Une vie“, Ein Leben, 1883; „Bel ami“, Der liebe Freund, 1885; „Pierre et Jean“, 1888; „Fort comme la mort“, Stark wie der Tod, 1889; „l'Inutile Beauté“, Die unnütze Schönheit, 1890; „la Paix du ménage“, Der Frieden in der Ehe, 1893) von der theoretiſchen Voreingenommenheit Zolas losgeſagt und eigentlich den echten Naturalismus ohne Zolas romantiſche Übertreibung als der wahre Nachfolger Flauberts durchzuführen verſucht, indem er ſich bemühte, das Leben frei von jeder Illuſion, die die Wirklichkeit fälſcht, zu ſchildern. Seine Dichtungen zeichnet die Wahrheit der Beobachtung und kraftvolle Einfachheit des Stils aus. Zu ſehr aber hat man ſeinen pſychologiſchen Scharfblick gerühmt. Auch in der Wahl ſeines Menſchenmaterials bleibt er innerhalb enger Grenzen. Er ſchildert mittelmäßige Menſchen, Weſen, die mit Liſt oder Gewalt, je nach ihrer Natur oder nach den Verhältniſſen ihrer Umgebung, rückſichtslos nach Lebensluſt oder Gewinn ſtreben. Maupaſſant läßt dem Temperament mehr Spielraum als Zola, und wenn er auch der ſeeliſchen Analyſe nicht ausweicht, ſo beſchränkt er ſich doch vornehmlich auf die Darſtellung deſſen, was ſicher und greifbar iſt, ſelbſt wo es aus den inneren Beweggründen des Bewußtſeins hervorgeht.

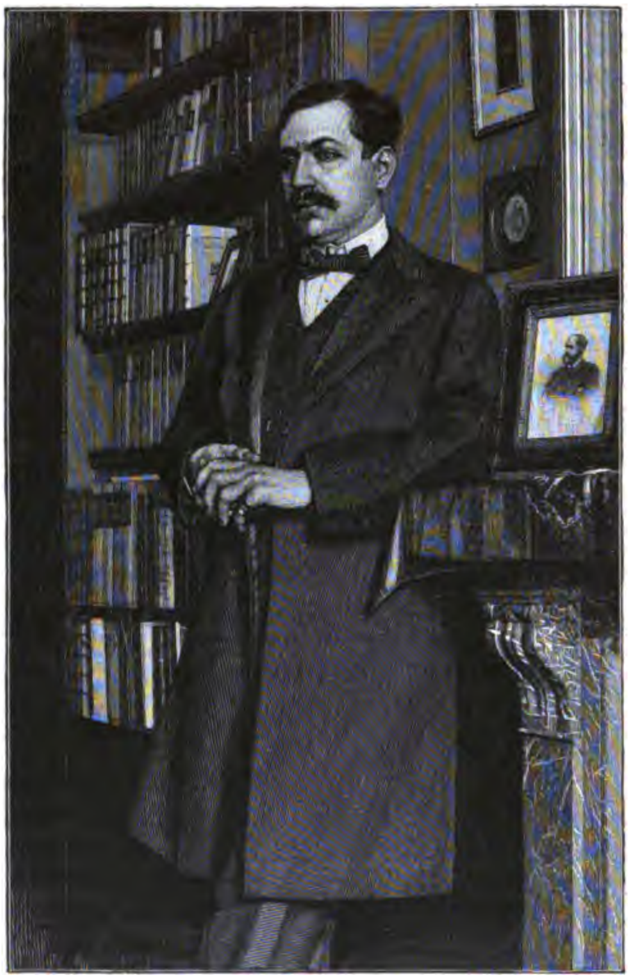
Maupaſſant ſchafft als Künſtler, indem er ſeiner Natur folgt und ſich nicht durch eine Theorie, eine Methode, ein Ziel beſtimmen und beirren läßt. Er verzichtet nicht ganz auf Geſtalten aus der höheren Geſellſchaft, aber vor allem beſchäftigt er ſich mit den Bürgern und Landbewohnern ſeiner Normandie. In ſeinen letzten Erzählungen erſcheinen auch beſſere und edler denkende Menſchen, die ſich über die „gewöhnlichen Weſen" (êtres ordinaires) erheben. Faſt in allen ſeinen Werken iſt Maupaſſant ein „Objektiver" von vollſtändiger Gleichgültigkeit, ein Künſtler, der ſich weder entrüſtet noch begeiſtert, ja nicht einmal ſpottet, den Rückſichten der „Moral" und Anſtandspflichten nicht binden. Es iſt kaum nötig, hinzuzufügen, daß der nationale Hang zur Lüſternheit ſich auch bei ihm äußert. Maupaſſant war eine ſtarke ſinnliche Natur, die eine überreizte Begehrlichkeit zu dem Gefühl der Schalheit führte und zu dem peſſimiſtiſchen Schluſſe: „Das Leben taugt nichts und hat keinen Sinn". Geiſtige Umnachtung und ein frühzeitiger Tod haben ihn aus der Reihe der modernen Schriftſteller hinweggenommen. Er ſchrieb ein klares, geſchmeidiges und lebendiges Franzöſiſch, ſein Satzbau iſt gedrungen und kraftvoll, ohne geſuchte Wendungen, frei von jenem gekünſtelten Zierwerk, der „écriture artiste", die von den Brüdern Goncourt (vgl. S. 677) in Mode gebracht wurde und ſich auch noch bei einigen namhaften Schriftſtellern unſerer Tage als eine geſchmackloſe Miſchung von Cynismus und Prezioſität darſtellt.

Dagegen hält ſich einer der beliebteſten Schriftſteller und Kritiker der Gegenwart, Anatole France (geb. 1842), von allen ſprachlichen Ausſchreitungen frei. Das übereinſtimmende Urteil der Zeitgenoſſen bezeichnet ihn als einen „Ungläubigen" (sceptique), aber er hat doch auch einmal, im „Garten Epikurs" (le Jardin d'Epicure, 1884), auseinandergeſetzt, worin ſeine „Philoſophie" beſteht. „Die Unwiſſenheit iſt die notwendige Grundlage nicht bloß des Glückes, ſondern des Daſeins überhaupt." Die Wiſſenſchaft hat nichts für das Glück der Menſchheit gethan. „Das ‚Erkenne dich ſelbſt' iſt eine große Albernheit der griechiſchen Philoſophen", die Ziviliſation eine „gelehrte Barbarei". Einfältige Freude am Schönen und natürliche Herzensgüte ſind wirklicher als die Wirklichkeiten der Intelligenz. Daher ſtellt France gern kindliche Unbefangenheit dar („Unſere Kinder", Nos Enfants, 1886), ſchlichte Frömmigkeit in legendenhaften Erzählungen („Balthasar", 1890; „Thaïs", 1890) oder weltfremde Treuherzigkeit („Das Verbrechen des Sylveſtre Bonnard", le Crime de Sylvestre Bonnard, 1881).

Aber gerade bei dieſem Philoſophen des Nichtwiſſens iſt eine durch vielſeitige litterariſche Kultur geſteigerte angeborene Fähigkeit zu finden, ſich in den Geiſt fernliegender und vergangener Daſeinsformen hineinzudenken; beſonders vertraut ſind France die Zeiten des Urchriſtentums, das mittelalterliche Italien, das 18. Jahrhundert in Frankreich. Als ſein Meiſterwerk gilt die „Garküche der Königin Gansfuß" (la Rôtisserie de la reine Pédauque, 1893), eine

Abenteurergeſchichte aus der leichtfertigen Welt des ancien régime mit der originellen Geſtalt des Abbé Coignard, in dem ſich orthodoxe Frömmigkeit und große Gelehrſamkeit mit einem gleichſam unbewußten und höchſt gemütlichen moraliſchen Cynismus verbinden. Ein Roman aus der Gegenwart iſt die „Rote Lilie“ (le Lys rouge, 1894), eine dichteriſche Verherrlichung der ſinnlichen Liebe. France hat keine einheitlichen Romane geſchrieben, ſondern nur Epiſoden aneinandergereiht und in Phantaſieſtücken ein reizvolles künſtleriſches Spiel mit den Gegenſtänden ſeiner Darſtellung getrieben. Der Zauber, der von ſeinen Werken ausgeht, beruht vielleicht zum großen Teil auf den Vorzügen ſeiner Sprache. Dieſe iſt reich an lebhaften bildlichen Wendungen, von leichtem Rhythmus, von entzückender Harmonie. Im Grunde bleibt France in ſeiner Schreibweiſe den beſten Traditionen des 17. Jahrhunderts getreu, aber er weiß auch mit der ſchönen Klarheit, Beſtimmtheit und Beſonnenheit des reinen alten Stils den Ausdruck moderner Gefühlserregtheit und unruhiger Beweglichkeit zu verſchmelzen.

Der etwas oberflächliche Idealismus, der ſich in den modernen Geſellſchaftsroman eines Feuillet flüchtete, hat dieſen bei allen Zugeſtändniſſen, die auch er der herrſchenden Richtung in der genauen Darſtellung und Beſchreibung des „milieu“ des eleganten Lebens machte, doch immer an der Erfüllung der Aufgaben innerer Charakterentwickelung feſthalten laſſen. So alt wie der Roman ſelbſt iſt der Gegenſatz zwiſchen der ſentimental-heroiſchen und komiſch-realiſtiſchen Behandlung. Wer das Leben in den unteren Schichten darſtellte, glaubte immer, bei ſeinem derberen Vorwurf das mehr ſtoffliche Intereſſe erſchöpfen zu müſſen, während der Schilderer der vornehmeren Welt, die ſich über die Not und den Zwang der materiellen Forderungen des Daſeins zu erheben ſcheint, auch eine Delikateſſe des Denkens und Fühlens bei ſeinen Perſonen vorausſetzte, die ſelbſt die materiellen Beweggründe des Handelns verfeinert und den zarten Bedenklichkeiten der Sitte, der Vorurteile, der Erziehung, des Glaubens, der Neigung, der Ehre und des Ehrgeizes eine bewegende Kraft verleiht, die notwendigerweiſe der pſychologiſchen Entwickelung im Roman einen bedeutenden Anteil gewährt. Um die Wiedererſtehung des pſychologiſchen Romans, des „roman d'analyse“, im Zeitalter des Naturalismus zu erklären, wäre es kaum nötig geweſen, auf Conſtants „Adolphe“ zurückzuweiſen, auf „Volupté“ von Sainte-Beuve oder auf „le Rouge et le Noir“ von Beyle (Stendhal). Jeder Schriftſteller, der das Menſchenſchickſal in einer geſchloſſenen Handlung nicht etwa bloß vermeintlich objektiv, ſondern gemäß einer beſtimmten Idee vor Augen zu führen ſucht — und in dieſe Kategorie gehören alle ſogenannten Idealromane — wird notwendigerweiſe die Darſtellung ſeiner Idee durch eine logiſche Entwickelung ſeiner Charaktere annehmbar machen. Die Neuerung der modernen „Pſychologen“ beſteht in zweierlei: einmal in dem Streben, die Anatomie des Seelenlebens ſorgfältiger, genauer und folgerichtiger als bisher durchzuführen, zweitens in dem Entſchluſſe, auf die romanhaften Vorausſetzungen in der Handlung und in den Geſtalten, die keine Ausnahmemenſchen mehr ſein ſollen, zu verzichten. In letzterer Beziehung iſt freilich die Anknüpfung an Beyle gerechtfertigt. Wie dieſer ein ſcharfer Seelenanalytiker und dabei in ſeiner Weiſe doch ein Naturaliſt war, ſo muß auch der Roman, der es ſich zur erſten Aufgabe gemacht hat, das Innenleben zu zergliedern und darzuſtellen, auf dem Boden der „wirklichen Wahrheit“ ſtehen, er muß die Einwirkungen der Umwelt, Nervenzuſtände, ſelbſt vererbte Anlagen gelten laſſen und darf die phyſiologiſchen Vorausſetzungen ſeiner Pſychologie nicht zu beachten vergeſſen. Denn auch dieſe Äußerlichkeiten dienen der Veranſchaulichung der Seelenzuſtände (états d'âmes). Der pſychologiſche Roman iſt alſo in gewiſſem Sinne ebenfalls naturaliſtiſch, d. h. naturwiſſenſchaftlich, denn „naturaliste“ bedeutet „Naturforſcher“, und der Pſycholog iſt neuerdings Naturforſcher geworden. Aber der Seelenanalytiker ſchenkt ſeine Aufmerkſamkeit ſolchen Geſchöpfen, bei denen Fühlen und Denken fein ausgebildet und nicht bloß phyſiologiſch zu erklärende Funktionen ſind. Darum ſucht der analytiſche Roman die Kreiſe des Ideal- und Geſellſchaftsromans auf. Die Geſellſchaft ſelbſt hat indeſſen einen international gemiſchten Charakter durch die Entwickelung des modernen Weltverkehrs erlangt, und das Paradies der guten Geſellſchaft, das dieſe Romanſchriftſteller der neueren Zeit ſchildern, iſt ein „Kosmopolis“ (Roman von Bourget, 1892) geworden, wo alle Nationen vertreten ſind. Nur gegen das deutſche Element verhält ſich dieſer kosmopolitiſche franzöſiſche Roman ſpröde, es ſei denn, daß dem aus Deutſchland ſtammenden, zu finanzieller Macht gelangten Israeliten eine meiſt wichtige, aber unſympathiſche Rolle übertragen wird.



Paul Bourget. Nach einer Photographie von Dornac und Cie. in Paris.

Der größte Meiſter des modernen analytiſchen Romans, **Paul Bourget** aus Amiens (geboren 1852; ſ. die nebenſtehende Abbildung), ein begeiſterter Bewunderer von Stendhal, übte zuerſt pſychologiſche Kritik an litterariſch bedeutenden Erſcheinungen der eigenen Zeit („Essais de psychologie contemporaine“, Pſychologiſche Unterſuchungen über Zeitgenoſſen, 1883) und erſchien dann in ſeinen erſten Romanen („l'Irréparable“, Der Unerſetzliche, 1884; „Une Cruelle Enigme“, Ein grauſames Rätſel, 1885) als ein ſehr feinfühliger „Snob“, der ſich von der Bewunderung der tauſenderlei eleganten Äußerlichkeiten des vornehmen Lebens nicht losreißen konnte, aber doch zugleich als ſcharfen, tiefblickenden Denker offenbarte. Seine hohe Intelligenz erfreute ſich daran, kunſtvoll erdachte Probleme des inneren Lebens fein und wiſſenſchaftlich gründlich zu behandeln, pſychologiſche Studien in Romanform zu ſchreiben. Dieſe Erforſchung der Seelenzuſtände, die anatomiſche Zergliederung der Moral feinfühliger und intelligenter Menſchen, die der „guten Geſellſchaft“ angehören, aber doch Ausnahmen ſind und durch die Verkettung äußerer Umſtände in ungewöhnliche ſittliche Konflikte geraten, betreibt

Bourget mit einer nahezu pedantiſchen Umſtändlichkeit. In „André Cornélis“ (1887) führt er eine Art modernen Hamlet vor, in „Lügen“ (Mensonges, 1887) und in „Einem Frauenherzen“ (Un cœur de femme, 1890) ſtudiert er die Seelenzuſtände, die in verſchieden gearteten weiblichen Charakteren aus der Macht der Liebe hervorgehen, während „Der Schüler“ (le Disciple, 1889), vielleicht der wirkungsvollſte Roman Bourgets, die Entwickelungsgeſchichte eines jungen Gelehrten darſtellt, der eine „philoſophiſche“ Idee mit ſtrenger Folgerichtigkeit im Leben durchzuführen trachtet und dadurch ſchließlich zum Verbrechen getrieben wird. Auch das „Land der Verheißung“ (Terre promise, 1892) iſt die Behandlung eines Konfliktes der Pflichten, der aus den Vorausſetzungen vornehmen Genußlebens herausgetüftelt iſt.

Bourget hat ferner auf ſeinen Reiſen ſeine pſychologiſchen Studien auch auf das Ausland, beſonders England und Amerika („d'Outre-Mer“, Von Jenſeits des Meeres, 1895), ausgedehnt. Er ergründet in einem ſeiner glänzendſten und anziehendſten Romane („Cosmopolis“, 1892) die Herzensgeheimniſſe jener Exiſtenzen, aus denen ſich die kosmopolitiſche „höhere Geſellſchaft“ an den vom modernen Reiſeleben bevorzugten Orten Italiens zuſammenſetzt. In ſeinen letzten Werken hat der feinfühlige Seelenforſcher und Ergründer von Gewiſſensfällen die froſtige Rinde Beyleſcher Gleichgültigkeit an der moraliſchen Wärme ſeines Herzens aufgetaut. Die Seele iſt ihm nicht mehr bloß ein Spiel geheimnisvoller, von außen nach innen wirkender Kräfte, die ſelbſt den, der ſicher im Hafen des Guten zu ankern meint, losreißen und ſteuerlos hinaustreiben können, ſondern er iſt ein Anwalt des ſittlich bewußten Willens geworden, der ſeine Verantwortlichkeit und ſeine Pflichten kennt. Der Menſch hat nicht das Recht, ſich der Intereſſengemeinſchaft zu entziehen, die alle miteinander verbindet, der Einzelne ſoll im Handeln und Leiden ſich eins fühlen mit der ganzen Menſchheit. Wer ſich nur Gefühlserregungen zu verſchaffen ſucht, handelt wider ſein Pflichtbewußtſein, „das nicht den Genuß aufſucht, ſondern vielmehr auf der Entſagung ruht“.

Ein ernſter Moraliſt in der ſchweren Rüſtung encyklopädiſcher Gelehrſamkeit iſt Joſeph Henry Rosny. Seine Kunſtlehre begründet ſich auf die „Umfaſſung des ganzen Weltalls“. Die Wiſſenſchaft ſoll den Menſchen ſittlich erziehen und zum Bewußtſein ſeiner Pflichten bringen. Der „Zweiſeitige“ (le Bilatéral, 1887) und „Marc Fane“ (1888) verkünden die Überzeugung, daß eine friedliche Entwickelung, herbeigeführt durch die Fortſchritte der Wiſſenſchaft, das Los der arbeitenden Klaſſen immer freundlicher geſtalten werde. „le Termite“ (Die Termite, 1890) iſt ein Proteſt gegen die unfruchtbare Litteratur, die ſich als eine rohe, mechaniſche Lebensdarſtellung unter dem Namen Naturalismus breit macht. „Die gebieteriſche Macht der Güte“ (l'Impérieuse Bonté, 1894) predigt das Gebot der individuellen Arbeit im ſittlichen Dienſt der Menſchheit, und in „Daniel Valgraive“ (1891), dem künſtleriſch am höchſten ſtehenden Romane Rosnys, wird der Verſuch einer naturwiſſenſchaftlichen, auf einem Ausgleich von „Egoismus“ und „Altruismus“ beruhenden Sittenlehre gemacht.

Inmitten der ſittlichen Zerfahrenheit und katzenjämmerlichen Hilfloſigkeit mancher litterariſch hervorragenden Zeitgenoſſen, bei den neukatholiſchen Anwandlungen vormaliger Jünger der Wiſſenſchaft wie Huysmans (la Cathédrale, 1898) iſt der geſunde männliche Glaube Rosnys an die ſittigende Kraft geiſtiger Selbſtzucht eine wohlthuende Erſcheinung. Rosny ſchreibt eine energiſche, aber durch geſuchte Wendungen und wiſſenſchaftliche Kunſtausdrücke oft willkürlich entſtellte und mitunter ſchwer verſtändliche Proſa. Auch Marcel Prévoſt (geb. 1862) und Paul Hervieu (geb. 1857) verfolgen „moraliſche Tendenzen“, indem ſie in pſychologiſch-phyſiologiſch getreuer Darſtellung die Pariſer Lebewelt ſich ſelbſt der Satire preisgeben laſſen.

Prévoſts Roman „Demi-Vierges" (Die Halbreinen, 1895) ſchildert ſehr reizvoll eine Geſellſchaft, in der ſittlich verbildete Produkte neumodiſcher weltlicher Erziehung ihr Weſen treiben. Prévoſt iſt ein ſtrenger Aſket, der in recht verführeriſchen Farben das Bild malt, in dem der Teufel des Sinnentaumels durch das Weib, „das Weſen mit den entnervenden Liebkoſungen", herrſcht. Hervieu hat in dem Briefroman „Wie ſie ſich ſelbſt malen" (Peints par eux-mêmes, 1893) den frivolen Weltlingen (mondains) ſelbſt mit grauſamer Ironie die Feder geführt zu einer Darſtellung der Hohlheit und ſittlichen Verworfenheit ihres eleganten Lebens, während er in dem „Gerüſt" (L'Armature, 1895) eine Anzahl Epiſoden aus denſelben geſellſchaftlichen Kreiſen aneinanderreiht, um zu zeigen, daß überall das Geld allein die ſtützende Kraft iſt, ohne die alles andere, Tugend, Freundſchaft, Liebe, Grundſätze, in nichts zuſammenfällt.

Ein Moraliſt, der ſich in ſeinen Romanen um das zukünftige Geſchick ſeines Volkes ernſthaft beſorgt zeigt, iſt **Maurice Barrès** (geb. 1867). Er glaubt als überzeugter Schüler Taines, daß die ſcharfe Zentraliſation des geiſtigen und materiellen Lebens die ſelbſtändige Eigenart der Provinzen vernichtet und dadurch verderblich auf die Kräfte der franzöſiſchen Nation gewirkt hat. In ſeinem „Roman der nationalen Energie" (1. Teil: Les Déracinés, Die Entwurzelten, 1898; l'Appel au Soldat, Der Anruf an den Soldaten, 1900) ſucht er zu zeigen, daß von der Wiedererweckung der „lokalen Initiative und Thatkraft die Zukunft des Vaterlandes abhängt".

3. Das Drama.

Die Herrſchaft auf der Bühne gehört jetzt dem Sittenſtück in der Geſtalt des „drame" oder der „comédie". Das Luſtſpiel in Verſen behauptet ſich daneben noch mit Ehren als eine ſchöne Blüte des poetiſchen Geiſtes. In der geſchichtlichen Tragödie in Alexandrinern tritt wenig Bemerkenswertes mehr hervor: zu den bevorzugteſten Leiſtungen in dieſer Dichtungsart kann man „la Fille de Roland" (Die Tochter Rolands, 1875) und „Frankreich über alles" (la France d'abord, 1899) von **Henri de Bornier** (geb. 1825) rechnen.

Die durch die patriotiſchen Hoffnungen und Schmerzen des großen Krieges hervorgerufene Stimmung ſchien anfangs dem **geſchichtlichen und heroiſchen Drama** günſtig: dies zeigte ſich bei der Aufnahme von **Dominique Parodis** (geb. 1840) „Rome vaincue" (Das beſiegte Rom, 1876). Bald aber fanden Neuſchöpfungen auf dem Gebiete der Tragödie zwar noch Liebhaber („les Erinnyes" [Die Erinnyen] nach Äſchylos von Leconte d'Isle, 1873), gewannen jedoch kaum mehr allgemeine Wirkung: die Tragödie wird in unſeren Tagen ihrer Vergangenheit entſprechend mit Achtung behandelt, aber ihre Zeit ſcheint vorüber zu ſein. Die Geſchichte dient allgemein nur noch als Mittel zum Zweck in Ausſtattungsſtücken, wo möglichſt realiſtiſche Koſtüm- und Sittenſchilderung ſich mit romantiſchen Erfindungen und dramatiſchen Anekdoten verbindet, wie in einzelnen Stücken **Sardous**, die den melodramatiſchen Dramen der Romantiker und den älteren geſchichtlichen Komödien am nächſten verwandt ſind, oder in der echt romantiſchen, aber den Zeitcharakter treuer feſthaltenden, geiſt- und poeſievollen heroiſchen Komödie „Cyrano de Bergerac" (1897) von **Edmond Roſtand** (geb. 1868).

Schon während der Julimonarchie hatte die ſogenannte **Schule des „geſunden Menſchenverſtandes"** gegenüber der romantiſchen Geringſchätzung der Alltagsmoral und der Verherrlichung der Leidenſchaft in ihren bürgerlichen Komödien die alte Wahrheit wieder zu Ehren gebracht, daß alles Menſchenglück auf der Erfüllung der Gebote eines allgemein gültigen Sittengeſetzes beruhe. Nicht der Anſpruch auf ein leidenſchaftlich erhöhtes Daſein, der ſich gegen die engen Schranken der geſellſchaftlichen Sitte aufbäumt, iſt in den Dichtungen dieſer Schule die bewegende Kraft, ſondern der Kampf zwiſchen einem Streben, das nach eigener Willkür die Ziele unlauterer Begehrlichkeit zu erreichen ſucht, und einfacher, ſittlich ernſter Thätigkeit und beſonnener Selbſtbeherrſchung. Je treuer die einzelnen Erſcheinungen der lebendigen Wirklichkeit wiedergegeben werden, um ſo ſchärfer tritt dieſer moraliſche Grundgedanke hervor. Das höhere Luſtſpiel bleibt aber bei aller Realiſtik der Darſtellung vornehmlich Geſellſchaftskomödie, es beſchäftigt ſich mit Erſcheinungen, die in der höheren Pariſer Geſellſchaft an die Oberfläche kommen, und mit den Kämpfen, in die Charakter, Sitte, Leidenſchaft und Vorurteil die Angehörigen dieſer Kreiſe verwickeln. Aus der praktiſchen Tendenz, die Überſchwänglichkeiten romantiſcher Lebensauffaſſung in der Dichtung auf die vernünftige Berückſichtigung der Wirklichkeit zurückzuführen, ergibt ſich die ganze Art und Weiſe der Kritik, die von den Luſtſpieldichtern des zweiten Kaiſerreiches und der folgenden Zeit an der vornehmen Geſellſchaft geübt wird: ſie hält einer leichtfertigen Anmut und hohlen Eleganz, einer dem Erwerb und dem Genuß nachjagenden Haſt die Ideale gediegener Lebensführung entgegen. Schon Scribe hatte in dieſer Richtung vorgearbeitet, aber der berufenſte und kraftvollſte, ſich ſelbſt am meiſten gleich bleibende Verkünder der Grundſätze bürgerlicher Gediegenheit und Ehrenhaftigkeit, der „unveränderlichen Moral“ (morale éternelle) im Gegenſatz zu der „Moral des vornehmen Weltlebens“ (morale mondaine), iſt Emile Augier. Nach ſeinem erſten Erfolge mit ſeiner hübſchen Verskomödie (vgl. S. 640) trat der Dichter in größeren Stücken den romantiſchen Ideen entgegen. So kann „Diane“ (1852) wohl als eine von einem homme de bon sens verbeſſerte „Marion de Lorme“ bezeichnet werden, und „Gabrielle“ mit ſeiner beredten Verteidigung eines beſonnenen, ruhiger Pflichterfüllung gewidmeten Familienlebens machte in ſeiner Titelheldin die hochſtrebenden, unverſtandenen und unbefriedigten Weiber der George Sand lächerlich. Mehr bürgerlich empfindſame Komödien ſind ſeine zwei mit Sandeau (vgl. S. 657) verfaßten Stücke „Der Probierſtein“ (la Pierre de touche, 1853) und „Herrn Birnbaums Schwiegerſohn“ (le Gendre de Monsieur Poirier, 1854). Wie Sandeau in ſeinem „Fräulein von La Seiglière“ (Mademoiselle de la Seiglière, 1851) allein, ſo behandelte Augier gemeinſam mit ihm die ernſten und komiſchen Widerſprüche, in die das adlige Vorurteil mit bürgerlicher Überhebung oder bürgerlicher Tüchtigkeit geraten kann. Bald darauf machte ſich Augier von der Überlieferung frei und bekämpfte mit größerer Selbſtändigkeit und Schärfe die romantiſchen Irrtümer.

In Augiers Drama „Olympias Heirat“ (le Mariage d'Olympia, 1855) wird ein verworfenes Weib, das unter dem Schein der Ehrbarkeit die Gattin eines unerfahrenen jungen Edelmannes geworden iſt und nun doch ihrer neuen Rolle nicht treu zu bleiben vermag, von dem Haupt der Familie, einem alten Marquis, durch einen Piſtolenſchuß aus dem Wege geräumt. Dieſes rückſichtsloſe Durchſchießen des Knotens berührte peinlich, aber Augier wollte die Gemüter aus der Befangenheit falſcher Empfindſamkeit aufrütteln. Die Dichter, ſagt er, erfüllen die Köpfe der jungen Leute mit wirren Vorſtellungen von Erlöſung durch wahre Liebe, Jungfräulichkeit der Seele und anderem Widerſinn, aber „nur in der Wüſte kommen büßende Magdalenen vor; ſetzt man eine Ente in den Schwanenteich, dann wird ſie ſich nach ihrem Pfuhl zurückſehnen, ein Opfer des Heimwehs nach der Kotpfütze“.

Der Vergleich verleumdet vielleicht die harmloſe Ente, aber der Gedanke ſchien einleuchtend. Während Augier hier Theſe gegen Theſe ſtellt, blieb er ſonſt in den Grenzen der Luſtſpielüberlieferung, die Sitten und Charaktere der eigenen Zeit ſchildert, aber ihren Bühnenoptimismus meiſt in einem heiteren und befriedigenden Abſchluß wirkſam erweiſt. Augier zeichnet Menſchen, die Ehrgeiz, Eitelkeit und Genußſucht beherrſcht, die bei der Wahl der Mittel, durch die man eine glänzende Stellung in der Welt erlangt, über Gewiſſensbedenken hinwegkommen, bis ſie die Ehrloſigkeit an den Abgrund bringt, in den ſie hinabſtürzen müſſen, wenn er es nicht vorzieht, den Abſturz durch ein Schutzgeländer aufzuhalten; edelmütige Freunde rechtzeitig eingreifen und den Verirrten auf weniger gefahrdrohende Wege umlenken zu laſſen.

In den „Armen Modedamen“ (les Lionnes pauvres, 1858) bringt der Hang zum Aufwand die junge Gattin eines älteren, nachſichtigen und beſchränkten Biedermannes ſamt ihrem Geliebten, der ihren Luxus bezahlen muß, in Not und Schmach. In der „Guten Partie“ (Beau Mariage, 1859) entfremden eine lebensluſtige Schwiegermutter und vergnügungsſüchtige Frau einen jungen Chemiker durch den Strudel des Geſellſchaftslebens ſeinen wiſſenſchaftlichen Arbeiten, bis er ſich aus dieſer unwürdigen Lage befreit und ſeine Studien mit Ernſt wieder aufnimmt, das Problem der Herſtellung flüſſiger Kohlenſäure löſt und in dem Augenblick, als ihm dies gelingt, mit ſeiner Frau, die ihn reuig in ſeinem Laboratorium aufſucht, verſöhnt wird. Den Gegenſatz des ſchönen Scheins in dem Geſellſchaftsleben und des wahren Glückes in der Familie hat Augier in ſeiner letzten trefflichen Komödie, den „Fourchambaults“ (1878), noch breiter und lebensvoller behandelt, denn er hat hier nicht bloß das Verhältnis des Mannes zur Frau in der Konvenienzehe, ſondern auch das Verhältnis der Kinder zu den Eltern dargeſtellt.

Augier macht wie Balzac das Geld zur treibenden Kraft ſeiner dramatiſchen Handlungen. Mit beſonderem Nachdruck ſchildert er die Rückwirkungen, die unlautere Geldgeſchäfte auf das Leben in Geſellſchaft und Familie ausüben, dagegen feſſelt er unſere Teilnahme für die Guten und Edlen, die den Kampf wider die ſchnöde Habgier gewiſſenloſer Spekulanten beſtehen und die Verheißung in ſich tragen, dereinſt in bürgerlichem Wohlſtande die Ideale ſchlichter Moral zu verwirklichen. „Die Unverſchämten“ (les Effrontés, 1861) und „Giboyers Sohn“ (le fils de Giboyer, 1863) ſind die kraftvollſten Schöpfungen des Dichters.

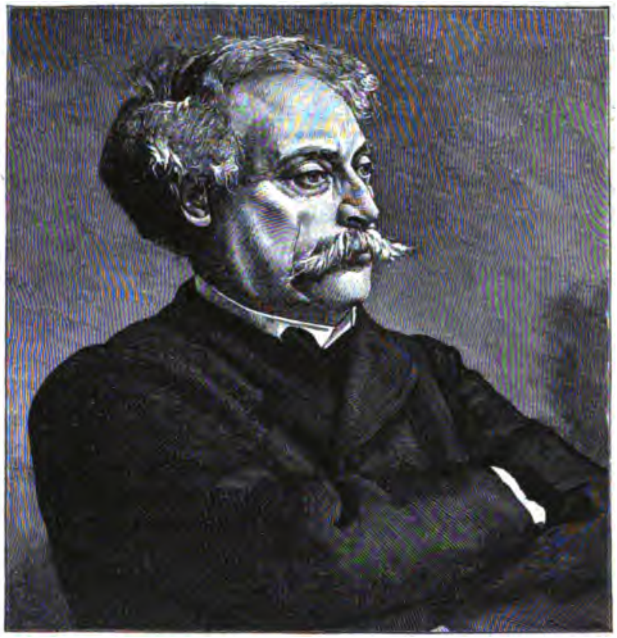
Vernouillet in dem erſten der beiden Stücke, ein reich gewordener Spekulant, der mit knapper Not einer gerichtlichen Verurteilung wegen Betrugs entgangen iſt, kauft, um ſeine Stellung in der Geſellſchaft unanfechtbar zu machen, die Zeitung „Das öffentliche Gewiſſen“ und bewirbt ſich um die Hand eines edlen Mädchens aus angeſehenem Hauſe. Die merkwürdigſten Geſtalten der Komödie ſind der Marquis d’Auberive, ein Legitimiſt, der mit ſpöttiſchem Behagen Vernouillet unterſtützt, um, wie er ſagt, die Korruption der Geſellſchaft, die die verhaßte Revolution geſchaffen hat, beſchleunigen zu helfen, und Giboyer, der talentvolle Journaliſt und Proletarier des Geiſtes, der ein Lohnſchreiber geworden iſt, im Herzen aber auf den Wiederaufbau der demokratiſchen Geſellſchaft hofft, die von der Herrſchaft des Geldes zu Grunde gerichtet iſt. Die Freiheit und Gleichheit von 1789 ſind nur ein Anfang. „Die Gleichheit“, heißt es im „Sohne Giboyers“, „iſt nicht die Nivellierung; dies große Wort kann nur dort oben und hier unten denſelben Sinn haben: Jedem nach ſeinen Werken! Dies iſt ein Prinzip, das mit der geſellſchaftlichen Rangordnung in Einklang zu bringen iſt und ſchon, wenigſtens teilweiſe, auf ſie Anwendung gefunden hat.“

Der Giboyer der zweiten Komödie kann als der Dolmetſch der eigenen Anſichten des Dichters erſcheinen; der Lohnſchreiber und ſcharfſinnige Beobachter der modernen Geſellſchaft hat ſich in einen ſelbſtlos ſich opfernden Vater verwandelt, der durch einen braven Sohn, für den er ſeine Talente fruchtbar macht, ſeinen edlen und geſunden ſozialen und politiſchen Ideen weite Verbreitung und Einfluß zu verſchaffen hofft.

Auch im „Gifthauch“ (la Contagion, 1866) und in „Löwen und Füchſe“ (Lions et Renards, 1869) ſind in der Darſtellung trügeriſchen Glanzes und der wechſelvollen Geſchicke abenteuerlicher Perſonen der Börſenſchwindel und die Schwäche der Geſellſchaft, die dem durch unlautere Mittel erworbenen Reichtum huldigt, das Ziel der Satire. Daneben fällt auch für die Jeſuiten und ihren Kadävergehorſam etwas ab.

Augier bringt keine ſogenannten neuen Ideen auf die Bühne — als ob dies überhaupt die Aufgabe des Bühnendichters wäre! — er verteidigt, was die geſunde Moral lehrt, indem er zeigt, daß „guter Ruf“ mehr wert iſt als ein „goldener Gürtel“ (Ceinture dorée, 1855), daß

Ehrlichkeit, Rechtſchaffenheit und Sittenreinheit das wahre Lebensglück allein begründen. Er bekämpft ohne Spitzfindigkeit, kraftvoll bis zur Brutalität, die geſellſchaftlichen Schäden, die konventionellen Lügen und Sophismen einer verweichlichten oder individualiſtiſch gefärbten Sittenlehre. Der Roman, als die führende Dichtungsart der Neuzeit, wirkt auch auf das Drama: Augier wurde unter Balzacs Einfluß der Schöpfer der modernen Geſellſchaftskomödie. Dieſe iſt durch ihn „realiſtiſcher" geworden und hat engere Fühlung mit den Vorgängen der eigenen Zeit erlangt. Von Balzac entfernt Augier nur ſein echter bürgerlicher Liberalismus. Auch in der Sprache nähert ſich Augier mehr dem alltäglichen Ausdruck als ſeine Vorgänger, er ſcheut ſich nicht, ſeine Perſonen die „Sprache des Tages" reden zu laſſen, das Argot der Künſtler, der Börſenleute und Lebemänner, vor allem aber iſt er einfach und natürlich, dabei kraftvoll und ſchlagfertig. Im poetiſchen Ausdruck iſt er weniger glücklich, er erhebt ſich ſelten über proſaiſche Nüchternheit.



Alexandre Dumas der Jüngere. Nach dem Gemälde von Bonnat, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

Witziger, ſchärfer, ſpitzfindiger bis zum Paradoxen, ſcheinbar vorurteilsloſer und unabhängiger als Sittenprediger auf der Bühne war Alexandre Dumas der Jüngere (1821 bis 1895; ſ. die nebenſtehende Abbildung), der Sohn des fruchtbaren Romanſchreibers. Die leichtfertige Welt, in die er als junger Mann von ſeinem Vater ſelbſt eingeführt wurde, hat ihn frühzeitig zu einem genauen Kenner ungeordneter Lebensverhältniſſe gemacht, und er brauchte nur auf ſeine eigenen Erfahrungen zurückzugreifen, als er, um die Laſt ſeiner Schulden abzuſchütteln, Schriftſteller wurde. Als „Epigone der Romantik" und Nachahmer ſeines Vaters begann er mit Romanen („Die Abenteuer von vier Frauen und eines Papageis", les Aventures de quatre femmes et d'un perroquet, 1846—47), hatte aber erſt mit der „Kameliendame" (la Dame aux Camélias, 1848) einen größeren Erfolg. Er ſchildert darin Perſonen und Vorgänge, die er ſelbſt geſehen und erlebt hat, in flüſſiger, nachläſſiger Sprache, aber zugleich als feiner Dialektiker, der bekannte Fragen von einer neuen Seite angreift und in eine überraſchende neue Beleuchtung rückt. Als der Sohn des berühmten Vaters die Kühnheit hatte, ſeinen Roman in ein Drama zu verwandeln, wies ihm ein großartiger Erfolg auf der Bühne des Vaudeville (2. Februar 1852) den Weg, der ihn zu litterariſcher Größe führen ſollte. Die durch reine Liebe geläuterte Kurtiſane war keine neue Figur, aber ſie erzwang Thränen der Rührung: um den Geliebten ſeiner Familie wiederzugeben, erträgt ſie von ihm ſelbſt den Vorwurf der Untreue aus ſchnöder

Habſucht und ſieht nur ihre letzten Stunden durch das Bewußtſein verklärt, daß er weiß, wie ſie ihn nur aus ſelbſtverleugnender Liebe freigegeben hat. Unmittelbar nach der Wirklichkeit bringt Dumas in frivolem Genußleben aufgehende oder dem Erwerb nachjagende Menſchen zur Darſtellung. Er ſcheute ſich nicht, unmittelbar auf die Bühne zu verſetzen, was er ſelbſt geſehen und miterlebt hatte. Freilich erkauft ſich Marguerite Gautier nicht durch Reue und Opfermut ein ehrbares Daſein in reiner Liebe, der Tod allein kann ſie von dem Verhängnis ihrer Vergangenheit befreien. Man durfte jedoch dem rührenden Kampf eines durch die Bande ſündhaften Lebens gefeſſelten Weibes menſchliche Teilnahme zollen, ohne darin eine Verherrlichung der Sittenloſigkeit zu erkennen. Aber nicht des Dichters Abſicht, ſondern der große Erfolg ſeines Werkes hat jener falſchen Sentimentalität auf der Bühne Eingang verſchafft, der Augier mit dem Piſtolenſchuß in ſeiner „Olympia“ den Garaus zu machen unternahm. Übrigens zeigte Dumas ſchon in „Diane de Lys“, wo der Gatte den Liebhaber ſeiner Frau durch einen Schuß tötet, daß er ſich auch auf die Knalleffekte verſtand und nicht gewillt war, für hübſche Sünderinnen mit ſchöner Seele Teilnahme zu werben. Später hat er ſich gerühmt (Vorrede zum „Frauenfreund“): „Ich habe das Weib öffentlich entkleidet.“ Das iſt bildlich gemeint, aber die Enthüllungen des ſtrengen Moraliſten verletzen oft den Anſtand.

In der Vorrede zur „Femme de Claude“ (Claudes Frau, 1873) erwiderte Dumas denen, die ihm vorhielten, daß er immer wieder auf denſelben Gegenſtand zurückkomme, und die ihn fragten, wo er denn alle die ſchlimmen Dinge geſehen habe, die er auf die Bühne bringe: „in allen Schichten der Geſellſchaft!“ Er verfolge das verderbliche Ungeheuer, das allmählich Moral, Glaube, Familie und Arbeit untergrabe. Selbſt die bittere Lehre von 1870 habe nur vorübergehend die verderbliche Macht dieſes Weſens geſchwächt. „Auf der anderen Seite des Rheines aber iſt ein Mann mit kahler Stirn, dichtem Schnurrbart, mit düſteren, tiefen, ſtarren und unergründlichen Augen, ſpöttiſchen, kalten Lippen, erdiger, rot marmorierter Geſichtsfarbe, mit Stahlmuskeln und eiſernem Willen, mit ungewöhnlichem Magen und gewaltigem Gehirn; und dieſer Mann von Genie, der das Tier beſiegt und zu ſeinem Nutzen gebraucht hat, rieb ſich, als er erkannte, daß das, was er vorhergeſehen hatte, geſchehen war, die Hände und ſagte zu ſeinem Herrn: ‚Eure Majeſtät mag Ihren Blick gen Oſten wenden, von Weſten iſt nichts mehr zu fürchten, man liegt dort in den letzten Zügen‘.“ Da iſt Dumas der Gedanke gekommen, daß der Augenblick da ſei, das „Tier“ zu töten, „nicht bloß in der Dichtung, ſondern auch in der Wirklichkeit“.

Als Dumas dieſe Worte niederſchrieb, konnte er ſeine Arbeit für die Bühne ſeiner Zeit als das Werk eines Moraliſten auffaſſen, der unentwegt das eine Ziel verfolgt, die ſittenverderbende Macht zu ſchildern, die der Liebeszauber argliſtiger und unerſättlicher Sirenen ausübt. Es mochte ihm dann ſcheinen, daß er ſich ſein Thema nicht nur als echter Realiſt auf Grund ſeiner eigenen perſönlichen Erlebniſſe gewählt habe, ſondern aus einem inneren Drang, als ein zur Erfüllung einer ſittlichen Aufgabe erkorenes Rüſtzeug. So erhielten die luſtige Sittenloſigkeit, die ſich gewiß nicht ohne Witz und Behagen in ſeinen Dramen ausbreitet, bis ſie am Schluß der Handlung dem vergeltenden Richter anheimfällt, die regelmäßige Bevorzugung anſtößiger Liebesverhältniſſe und die freie, alles unbedenklich, wenn auch in gewählter Form ausſprechende Rede ihre Daſeinsberechtigung durch den Dienſt, den ſie der öffentlichen Sittlichkeit erwieſen. Unter den Händen des jüngeren Dumas iſt das romantiſche Ehebruchsdrama zeitgemäß realiſtiſch und auf der franzöſiſchen Bühne heimiſch geworden. Denn wo die eheliche Untreue nicht gerade im Mittelpunkt der Handlung ſteht, ſpielt ſie in dieſe doch wenigſtens in irgend einer Weiſe mit hinein, wie in „Demi-Monde“ und im „Père prodigue“. Merkwürdig iſt dabei, daß der Beobachter jener durch das böſe weibliche Prinzip herbeigeführten, in allen Schichten der Geſellſchaft verbreiteten Sittenverderbnis immer innerhalb der Grenzen des Salondramas bleibt, in einem Kreiſe, wo hier und da wohl von Geſchäften — „die Geſchäfte ſind das Geld der anderen“

(les affaires sont l'argent des autres) — und von Arbeit die Rede iſt, wo aber doch alle Konflikte ſchließlich auf das Bedürfnis hinauslaufen, Geltung in der „Geſellſchaft" zu erlangen und zu behaupten. Selbſt wenn Dumas in ſeinen ſpäteren Dramen eine Theſe verficht, wenn er ſich mit der Frage nach dem Schickſal der natürlichen Kinder befaßt oder für die Notwendigkeit der Eheſcheidung kämpft, bleibt die geſellſchaftliche Stellung ſeiner Perſonen der leitende Geſichtspunkt. Etwas tiefer werden ſolche Fragen gefaßt, wenn der Dichter als Anwalt der natürlichen Sittlichkeit gegen die herkömmliche Geſellſchaftsſitte auftritt. Aber allen Dramen Dumas' verleiht ihr Kunſtwert, ihre geiſtſprühende Lebendigkeit und Bewegung, ihre ſchlagfertigen Räſonnements, ihre ſatiriſche Heiterkeit viel größere Bedeutung als ihre im ganzen geringe moraliſche Tragweite. Die peinliche Aufgabe, die Urheberinnen der geſellſchaftlichen Verderbtheit „bloßzuſtellen", verdirbt dem Dichter ſeinen Witz und die gute Laune nicht, verbannt den leichten Spott und die heitere Ironie nicht aus ſeinen Dramen; wenn man nicht genau wüßte, daß er die Leichtfertigkeit nur an das Licht zieht, um ſie zu brandmarken, möchte man ihn ſelbſt der Leichtfertigkeit zeihen. Mit ſeinen „Theſenſtücken" hat der Moraliſt Dumas nie etwas bewieſen, weil eben aus einem erdachten und künſtlich zubereiteten Falle kein allgemein gültiger Satz abgeleitet werden kann, aber der Schöpfer wirkungsvoller Geſellſchaftsbilder hat durch ſeine großen Erfolge und durch ſein mächtiges Beiſpiel bewirkt, daß ſündhafte und verbotene Liebesverhältniſſe mit ihren Folgen zum vorherrſchenden Inhalt des höheren Dramas in Frankreich geworden ſind und, wie es ſcheint, mit möglichſter Betonung des Phyſiologiſchen und Pathologiſchen vorläufig auch bleiben ſollen. Der Korruption Einhalt zu thun, iſt dem Moraliſten, der ſie gegeißelt hat, nicht gelungen, aber er hat ihr die Thore zur Bühne geöffnet, damit ſie ſich dort immer unverhüllter und brutaler darſtellen möchte.

Mehr als Wirklichkeitsdarſteller denn als Zuchtmeiſter war Dumas in ſeiner „Kameliendame" erſchienen, und auch in ſeinem zweiten bedeutenden Werke, in der „Halbechten Welt" (Demi-Monde, 1855), iſt er mehr Realiſt als Philoſoph: die „Theſe" tritt in den Hintergrund vor der dargeſtellten Handlung, dem Sittengemälde und den Charakteren, obgleich auch hier zum Schluß der Moralſatz, den das Luſtſpiel erhärten ſoll, von Olivier mit den Worten ausgeſprochen wird: „Die Gerechtigkeit und das Geſetz der Geſellſchaft wollen, daß ein ehrenhafter Mann nur eine ehrbare Frau als Gattin heimführt."

> Dumas ſchildert hier eine Geſellſchaft, die zwiſchen der guten und der ſchlechten in der Mitte ſteht. Er führt das Leben und die Schickſale der Frauen vor, die aus irgend einem Grunde von der guten Geſellſchaft ausgeſchloſſen worden ſind, und die nun den Daſeinskampf um geſellſchaftliche Geltung oder Wiederherſtellung aufnehmen. „Treten Sie einmal in den Laden eines Delikateſſenhändlers ein, bei Chevet etwa oder Potel, und verlangen Sie ſeine beſten Pfirſiche. Er wird Ihnen einen Korb mit den herrlichſten Früchten zeigen, die etwas entfernt, durch Blätter von einander getrennt, liegen. Fragen Sie nach dem Preiſe, ſo ſagt er vielleicht: ‚Dreißig Sous das Stück'. Sie ſehen ſich um und entdecken ſicherlich in der Nähe dieſes Korbes einen anderen mit ganz ähnlichen Pfirſichen, die aber ſo eng aneinander liegen, daß man nur eine Seite der Frucht erblickt — dieſe koſten funfzehn Sous. Sie fragen natürlich, warum dieſe ebenſo großen, ſchönen, ebenſo reifen und verlockenden Pfirſiche weniger koſten ſollen als die anderen. Dann wird er irgend eine beliebige Frucht mit zwei Fingern möglichſt zart herausnehmen, ſie umdrehen und Ihnen auf der Unterſeite einen ganz kleinen ſchwarzen Punkt, die Urſache des geringeren Preiſes, zeigen. Nun, mein Beſter, Sie befinden ſich hier im Korbe der Pfirſiche zu funfzehn Sous. Die Frauen, die Sie hier umgeben, haben einen Fehler in ihrer Vergangenheit, einen Flecken auf ihrem Namen, ſie drängen ſich aneinander, damit man den Flecken möglichſt wenig bemerkt; ſie ſind von derſelben Herkunft, beſitzen dasſelbe Äußere und dieſelben Vorurteile wie die Frauen der Geſellſchaft, aber ſie bilden, was wir die Halbwelt nennen, die wie eine ſchwimmende Inſel auf dem Pariſer Ozean treibt, und die alles anruft, aufnimmt und zuläßt, was fällt, was auswandert, was ſich vom Feſtland rettet, ungerechnet die zufällig

angetroffenen Schiffbrüchigen und die, welche, man weiß nicht, woher, kommen.“ Die alten Mittel der Intriguenkomödie, verwechſelte Briefe, verſtellte Schrift, ein Duell mit vorgeblich tödlichem, in Wirklichkeit ungefährlichem Ausgange, das dazu dient, die Wahrheit ans Licht zu bringen, ſind hier verwendet worden. Die „Halbwelt“ iſt eine Intriguenkomödie wie Beaumarchais' „Figaro“ auf dem Hintergrunde ſatiriſcher zeitgeſchichtlicher Sittenſchilderung.

Seit „Demi-Monde“ war Dumas in der Wahl ſeiner Perſonen, in der Darſtellung der Verhältniſſe, in denen ſie ſich bewegen, ſelbſt in ſeiner Sprache der eifrigſte Vertreter einer realiſtiſchen Bühnenkunſt in Frankreich. So in der „Geldfrage“ (Question d'argent, 1857), im „Natürlichen Sohn“ (Fils naturel, 1858), wo ihn eigene Erfahrungen inſpirierten, im „Verlorenen Vater“ (Père prodigue, 1859), für deſſen Helden ſein eigener Vater das Vorbild war, im „Frauenfreund“ (l'Ami des femmes, 1864) und endlich in „Claudes Frau“ (la Femme de Claude, 1873). Er befreit ſich von dem Einfluſſe Scribes und ordnet ſeine Stücke immer mehr dem moraliſchen Satz unter, den er zu verfechten oder zu beweiſen beabſichtigt. Hauptſächlich iſt er darzulegen bemüht, in welchem Widerſpruche die geltenden Geſetze und die in der Geſellſchaft herrſchenden Anſchauungen zu gewiſſen, aus einer natürlichen Moral hervorgehenden Rechten, Anſprüchen und Pflichten ſtehen. So behandelt er die geſellſchaftliche Stellung des Sohnes, der keinen anerkannten Vater hat, das Schickſal der von ihrem Liebhaber im Stich gelaſſenen, der von ihrem Gatten in einer unauflösbaren Ehe betrogenen und gemißhandelten Frau, oder er zeigt, welcher Lohn dem treuloſen Weibe gebührt, das einen Ehrenmann zu Grunde richtet. In „la Femme de Claude“ wird die verbrecheriſche Gattin auf offener Bühne getötet und damit die in dem romanhaften Plaidoyer Dumas' „l'Affaire Clémenceau“ (Der Fall Clémenceau, 1866) in dem Worte „Tue-la“ (Töte ſie!) zuſammengefaßte Anſicht über eheliche Pflichtvergeſſenheit und ihre Sühne dramatiſch durchgeführt.

Im Jahre 1875 war Dumas als Nachfolger Lebruns Mitglied der franzöſiſchen Akademie geworden, und er erſchien, während er bisher ſeine Stücke für das „Gymnaſe“ geſchrieben hatte, nunmehr mit der „Fremden“ (L'Etrangère, 1876) auf der Bühne des „Théâtre français“. Die Vorrede des Stückes enthält eine Zuſammenfaſſung der litterariſchen Anſichten des Dichters und bekämpft Zola und die Naturaliſten. Dumas zeigt, daß ſchon Ariſtophanes und Shakeſpeare als Naturaliſten gelten könnten, und weiſt anderſeits darauf hin, daß die Öffentlichkeit der Bühne dem dramatiſchen Schriftſteller Einſchränkungen auferlege, die für einen lyriſchen oder epiſchen Dichter nicht vorhanden ſeien.

Nach der „Fremden“ war „Francillon“ (1887) der letzte große Erfolg Dumas'. Bei allem weitherzigen Mitgefühl für die von der Geſellſchaft in ihren Rechten Verkürzten und Mißhandelten, bei aller Unerbittlichkeit, mit der er ſich der Erörterung ſittlicher Fragen widmete, bei aller genauen Kenntnis der Lebensverhältniſſe, in deren dramatiſcher Vorführung er ſeine Ideen veranſchaulichte, blieb der Moraliſt Dumas, der es als ſein Hauptverdienſt betrachtete, ſeine Kunſt zu einer „ſozialen Funktion“ gemacht zu haben, doch von weit geringerem moraliſchen Einfluß, als er ſelbſt annahm. Er wurde in ſeiner Lebensanſchauung und in der Auffaſſung ſeiner Probleme zu ſehr beſtimmt durch das, was er in der Welt erlebt hatte, in der er aufgewachſen war. Die Züge, womit er das Bild der Geſellſchaft ausſtattete und den verderblichen Einfluß des Weibes ſchilderte, gehören einem begrenzten Kreis von Erfahrungen des Pariſer Lebens an. Vielleicht iſt dies zu bedauern, da Dumas wirklich mit Ernſt, Aufrichtigkeit und Kraft bemüht war, dem Drama einen lebendigen ſittlichen Inhalt zu verleihen, und da ihn ſein überlegenes Talent zu den einflußreichſten unter den Bühnendichtern ſeiner Zeit machte. Die Kühnheit und der Ernſt, womit vielfach ſittliche und geſellſchaftliche Fragen in dem modernen franzöſiſchen Drama behandelt worden ſind, gehen vor allem auf die umgeſtaltende und erneuernde Einwirkung Alexandre Dumas' zurück.

Überhaupt war die Zeit von Dumas und Augier eine der glänzendſten und fruchtbarſten in der Geſchichte der franzöſiſchen Bühne. Während jene beiden Größen es unternommen hatten, durch ihre Stücke auf das Leben der Nation zu wirken, war **Victorien Sardou** (geb. 1831) zunächſt der erfolgreiche Fortſetzer der Scribeſchen Methode und bewies eine unvergleichliche Geſchicklichkeit und Beweglichkeit in der Vorbereitung und Durchführung theatraliſch wirkſamer Situationen. Auffällig tritt ſeine Verwandtſchaft mit Scribe in den „Krähenfüßen" (les Pattes de mouche, 1861) hervor, einem Kunſtſtück von raffinierter Verwickelung, das Sardou zuerſt eine anerkannte Stellung verſchaffte. Von da an entwickelt Sardou eine ungemeine Fruchtbarkeit. Aber er glänzt nicht allein durch ſeine Geſchicklichkeit in der Szenenführung und in überraſchender theatraliſcher Erfindung, ſondern auch er folgt dem Zug ſeiner Zeit, unternimmt es, die Beobachtung des Lebens mit dem Intriguenſtück zu verbinden und geſtaltet daraus immer wirkſame Gebilde, die als Sittenſchauſpiele gelten können: „Die guten Freunde" (Nos Intimes, 1861), „Die Lumpen" (les Ganaches, 1862), „Die alten Junggeſellen" (les Vieux Garçons, 1865), „Die Familie Benotton" (la Famille Benoîton", 1865), „Unſere guten Landleute" (Nos bons Villageois, 1866). Dabei enden die Stücke Sardous nicht ſo tragiſch, wie des Lebens ſtrenger Ernſt es fordert, denn für den Dichter handelt es ſich nur um ein mit Zügen aus der Wirklichkeit ausgeſtattetes Spiel, in dem mit ſchlauer Bühnenlogik zwiſchen Lachen und Weinen ein enger Zuſammenhang hergeſtellt wird. Der Zuſchauer bleibt immer in Spannung, und wer nicht mit peinlichen Gefühlen das Theater verlaſſen möchte, wird durch einen erfreulichen Ausgang und durch die Ausſicht beglückt, daß auch das Schlimmſte zum Guten gewendet werden kann.

Später, in „Daniel Rochat" (1880), ſtellt Sardou in ernſterer Form dar, wie zwei Menſchen, die einander lieben und achten, durch die Unvereinbarkeit ihrer religiöſen Anſchauungen voneinander getrennt werden, aber noch in demſelben Jahre wird in „Laſſen wir uns ſcheiden!" (Divorçons; in Deutſchland bekannter unter dem Titel „Cyprienne") wieder in heiterer, zuletzt ſogar ausgelaſſener Weiſe ein aus Veränderungsſucht nach Scheidung lüſternes Weibchen durch einen vernünftigen Gatten, der ſie zum Scheine freigibt, von der Erbärmlichkeit ihres Verehrers und von der Liebenswürdigkeit ihres Gemahls überzeugt. In einer Reihe von Stücken Sardous, wie „Fernande" (1870), „Dora" (1877), „Odette" (1881), „Fédora" (1882) und „Georgette" (1885), iſt der Einfluß des jüngeren Dumas erkennbar. Hier erſcheinen weibliche Charaktere, die durch ſchwierige Lebensverhältniſſe, infolge der Vorurteile der Geſellſchaft oder durch die Macht der Liebe in einen ſittlichen Konflikt geraten, der nur durch ein tragiſches Opfer gelöſt werden kann. Den Höhepunkt geſchickt vorbereiteter und packender Bühnenwirkungen ſtellt „Fédora" dar.

Am Totenbette ihres ermordeten Verlobten André hat die ruſſiſche Fürſtin Fedora das Gelübde gethan, den Mord unerbittlich zu rächen, den, wie es ſcheint, Graf Loris Ipanoff aus politiſchen Gründen begangen hat. Fedora weiß den Grafen in Paris in ſich verliebt zu machen und lockt ihm ſein Geheimnis ab. Nur erfährt ſie nicht, daß Loris den elenden André als Rächer ſeiner Familienehre getötet hat. Sie zeigt ihn in Petersburg als Nihiliſten an und vernichtet die ganze achtbare Familie Ipanoff. Aber gerade jetzt hört ſie aus ſeinem eigenen Munde, weshalb er André getötet hat, und kann ihn doch nicht mehr retten. Ipanoff ſelbſt hat erfahren, daß eine Spionin ſeine Familie in Petersburg zu Grunde gerichtet, ihn der Polizei überliefert hat. Er flucht dem elenden Weibe, und Fedora tötet ſich zu ſeinen Füßen.

Auch in der **politiſchen Komödie** hat ſich Sardous vielſeitiges Talent verſucht, am erfolgreichſten in „Rabagas" (1872). Im Mittelpunkte dieſes Stückes ſteht die Figur des redegewandten

Advokaten, der aus der Politik ein Geſchäft macht, um ſich an die Spitze der demokratiſchen Regierung zu bringen. Man hat Gambetta als Urbild für dieſe Geſtalt betrachtet, und Sardou mußte ſich darum, als er 1878 in die Akademie aufgenommen wurde, ſagen laſſen, daß ſeine ſeltenen Ausflüge in das Gebiet der Politik weder ſein Talent noch ſein Anſehen gefördert hätten.

Die Wirkungen, die in den Thatſachen und Verwickelungen ſelbſt liegen, verſtand Sardou noch zu verſtärken, als er das hiſtoriſche Intriguenſpiel Scribes mit einem großen Aufwand glänzender Ausſtattung in das hiſtoriſch-politiſche Spektakelſtück verwandelte.

In dem Drama „Théodora" (1884), das er für Sarah Bernhardt ſchrieb, brachte er die berüchtigte Gattin Juſtinians und die Zirkusſtreitigkeiten von Byzanz auf die Bühne, in „Thermidor" (1891) die „Schreckenszeit" der franzöſiſchen Revolution, in „Madame Sans-Gêne" (1894) endlich ſchilderte er mit unleugbarem Erfolg das Leben am Hofe Napoleons auf dem Hintergrund einer melodramatiſchen Intrigue.

Octave Feuillet hat die zartfühlenden Salondamen ſeiner Romane auch auf die Bühne gebracht und die Konflikte zwiſchen vornehmer Sitte und Leidenſchaft in dramatiſcher Form fein und geiſtvoll behandelt („Dalila", 1859; „Julie", 1861), während er in einigen graziöſen Proverbes dem Beiſpiel Muſſets folgte („Das Für und Wider", le Pour et le Contre, 1854; „Das weiße Haar", le Cheveu blanc, 1860; „Die Fee", la Fée, 1856). Als Begründer der „Pariſer Komödie" (vie parisienne) gelten Henri Meilhac (1831—97) und Ludovic Halévy (geb. 1834). Sie ſchildern mit heiterer Ironie jene Welt, die in raffiniertem Lebensgenuß aufgeht, und die ſich und anderen den Glauben beibringen möchte, als echt pariſeriſch die feine Blüte der geſellſchaftlichen Kultur darzuſtellen, alſo die ſcheinbar glänzende, in Wirklichkeit aber hohle und rohe Geſellſchaft der Salons, der Klubs und beſtimmter Vergnügungsorte.

In Stücken wie „Pariſer Leben" (la Vie parisienne, 1867) und „Die kleine Marquiſe" (la Petite Marquise, 1874) erſcheint die „Pariſerin", jener „ſeltene Vogel, der wegen ſeiner unvergleichlichen Anmut und ſeines farbenſchillernden Gefieders bewundert und beneidet wird". In „Froufrou" (1869), dem wirkungsvollſten Drama der beiden Autoren, wird das leichtfertige und graziöſe Weſen, das jeder ernſteren Regung unfähig iſt, in einer tragiſchen Handlung das Opfer ſeiner Umgebung und ſeiner ſchlechten Erziehung

Während Eugène Labiche (1815—88) nicht ohne Lebenstreue den franzöſiſchen Kleinbürger mit behaglichem und draſtiſchem Witz im Verſteck- und Verwechslungsſpiel des Vaudeville vorführte und der Klaſſiker der Poſſe wurde („le Chapeau de paille d'Italie", Der italieniſche Strohhut, 1851; „le Voyage de M. Perrichon", Herrn Perrichons Reiſe, 1860), ſchufen Meilhac und Halévy aus dem „lyriſchen Vaudeville" jene parodiſtiſchen Operetten, die, von den prickelnden Melodien Offenbachs beflügelt, überall heimiſch wurden. Die „Schöne Helena" (la Belle Hélène, 1865) und die „Großherzogin von Gerolſtein" (la Grande-duchesse de Gérolstein, 1867) ſind die Muſterſtücke dieſer ausgelaſſenen Perſiflagen.

Molières „Lächerlichen Prezieuſen" und „Gelehrten Frauen" ſcheint Edouard Paillerons (1834—99) geiſtvolle „Welt, in der man ſich langweilt" (le Monde où l'on s'ennuie, 1881) nachzueifern; denn hier ſpottet der „galliſche Geiſt" über den „preziöſen" in einem modernen Hôtel de Rambouillet. In dieſer munteren und witzſprühenden Komödie will Pailleron im Namen der alten franzöſiſchen Heiterkeit dem langweiligen Ernſt zu Leibe gehen.

Er ſchildert einen akademiſch-politiſchen Salon und die dort auftretenden komiſchen Figuren. Die Frauen ſind faſt alle vernarrt in den ſüßlichen Salonphiloſophen Bellac, als deſſen Urbild man den 1886 geſtorbenen Akademiker Caro bezeichnete. Seine idealplatoniſche Liebestheorie ruft allgemeine Begeiſterung hervor, nur die gründliche Engländerin Lucy Watſon will keinen wiſſenſchaftlichen Unterſchied zwiſchen der idealen und der realen Liebe zugeben.

Die Schlagwörter der Naturaliſten und Pſychologen, die Forderungen unbedingter Treue bei der Wiedergabe der äußeren Thatſachen und der inneren Seelenvorgänge, die man überall verkündete und in der epiſchen wie lyriſchen Dichtung durchzuführen beſtrebt war, riefen zuletzt, etwa ſeit 1880, auch auf dem Gebiete der dramatiſchen Kunſt Reformverſuche hervor. Man wollte in Lehre und Übung noch über das Ziel von Lebenstreue hinaus, das Augier und Dumas erreicht hatten. Dieſe, urteilte man, hatten doch noch auf Koſten der Wahrheit dem Bühnenoptimismus und der herkömmlichen Theaterperſpektive zu viel Einfluß zugeſtanden. Die Forderung eines künſtlichen dramatiſchen Aufbaues wird jetzt verworfen, die Handlung, möglichſt einfach, hat ſich vollſtändig der Sitten- und Charakterdarſtellung unterzuordnen. Hauptſache ſind die moraliſche Idee und die pſychologiſche Analyſe; die „Intrigue" iſt nur ein Mittel der Szenenverbindung, ſie hat keinen Knoten, keinen Umſchwung (Peripetie), denn das ſind künſtliche Dinge, die mit dem wirklichen Leben nichts zu ſchaffen haben; auch darf es keinen „Räſonneur" mehr geben, durch deſſen Mund der Verfaſſer ſeine eigenen Urteile vorträgt; eine Expoſition und ein Abſchluß ſind überflüſſig. Die Perſonen ſtellen ſich ſelbſt dar und geben ſich durch ihre Reden und Handlungen klar zu erkennen.

Eine Verſuchsſtätte für die neue Bühnendichtung ohne Konventionen wurde Antoines „Théâtre Libre" (1887 bis 1894), das ſpäter eine Art Fortſetzung auf der Bühne des „Œuvre" gefunden hat. Antoines Bühne diente zunächſt dem unbedingten Naturalismus und bewies, von wie geringem Werte die Theorie des „Milieu" für die dramatiſche Kunſt iſt, die uns nur die begleitenden Umſtände der Handlung ſichtbar und greifbar vor Augen ſtellt, während in der epiſchen Kunſt die bewegte Schilderung ſelber dem Milieu Leben verleiht und anregend auf die Phantaſie des Genießenden wirkt. Auch die „blutigen Lebensausſchnitte" (tranches sanglantes de vie), die hier aufgeführt wurden, und die „Schindmährenkomödie" (comédie rosse), wie man dieſe auf der Bühne Antoines gepflegte Gattung nannte, dienten mehr dem exkluſiven Behagen der Liebhaber und neuerungsſüchtigen Schriftſteller als der großen Öffentlichkeit. Ein Verdienſt der „Freien Bühne" war es aber entſchieden, daß ſie dazu beitrug, den Geſichtskreis der litterariſchen Welt Frankreichs zu erweitern, und daß ſie durch Aufführung hervorragender ausländiſcher Werke, von Ibſen, Björnſon, Tolſtoi, Hauptmann und Sudermann, der Erkenntnis Bahn brach, daß es in höheren Dramen noch andere Gegenſtände zu behandeln gibt als die ewigen Konflikte von Mann und Weib in und außer der Ehe und mit der „Geſellſchaft". Zudem iſt nicht zu leugnen, daß die „Freie Bühne" das Sprungbrett der gegenwärtig am meiſten anerkannten dramatiſchen Dichter Frankreichs geworden iſt, der Becque, Hervieu, Brieux und Lavedan.

Vielleicht über ſein Verdienſt von ſeinen Jüngern gefeiert, aber vom Publikum nicht nach Verdienſt anerkannt, galt als Führer unter den Dichtern der Reformbühne Henri Becque (1837—1899). Er beſaß einen ſcharfen, klaren Blick für die Wirklichkeit, eine merkwürdig natürliche Sprache, echte, freilich bitter gewürzte Kraft. Seiner Weltanſchauung nach war er Peſſimiſt. Seine beſten Dramen ſind die „Raben" (les Corbeaux, 1882), die Darſtellung einer Nachlaßregulierung, bei der eigennützige Geſchäftsleute (die Raben) der Witwe und den Töchtern eines Fabrikanten ihr Erbe in nichts zu verflüchtigen verſtehen, und die „Pariſerin" (la Parisienne, 1886), in der die brave Clotilde die Pflichten gegen ihren Gatten und ihren Liebhaber in die ſchönſte Übereinſtimmung mit der Aufrechterhaltung eines geachteten bürgerlichen Haushaltes zu bringen weiß. Warum heißt nun das Stück „Die Pariſerin"? Becque ſchien die Weiber zu haſſen wie der alte Boileau. Er ſchildert ſie als verführeriſch und als bösartig, weil ſie moraliſch unzurechnungsfähig ſind, und die Liebe des Mannes zu ihnen iſt eine Täuſchung der Dummheit (Michel Pauper, 1871; la Navette, 1879).

Paul Hervieu (geb. 1857) ſteht zwar noch unter dem Einfluß des jüngeren Dumas, aber in einigen ſeiner Stücke, wie „Ehezwang“ (les Tenailles, 1896), hat er ſich doch auch einen beſonderen Fall (ein Problem) zur Erörterung eines moraliſchen und juriſtiſchen Satzes konſtruiert. **Eugène Brieux** (geb. 1858) vertritt mehr im Sinne Augiers die bürgerliche Moral (les Trois Filles de M. Dupont, Die drei Töchter des Herrn Dupont, 1897; les Bienfaiteurs, Die Wohlthäter, 1897), während **Henri Lavedan** (geb. 1859) nach ſeinem „Prince d'Aurec“, einer modernen Erneuerung von „Birnbaums Schwiegerſohn“ (vgl. S. 693), die Gattung Halévys und Meilhacs, das „genre parisien“, ebenſo wie **Maurice Donnay** (Les Amants, Die Liebhaber, 1896) mit Geiſt und Munterkeit und der „ſinnlich erregten Phantaſie“ eines Pariſer Boulevardiers weiterpflegt.

4. Die lyriſche und epiſche Dichtung.

Seit 1850 war **Victor Hugo** (ſ. die Abbildung, S. 703) die erſte Größe der franzöſiſchen Dichtung. Als Gegner des Kaiſers, zu deſſen Erfolg ſeine Verſe beigetragen hatten, nahm er die öffentliche Meinung durch ſeine freiwillige Verbannung für ſich ein. Von der Inſel Jerſey aus erwarb ihm ſeine unermüdliche Arbeitskraft und unerſchöpfliche Fruchtbarkeit allgemeine litterariſche Bedeutung. Erſt der Fall des Kaiſerreiches führte ihn 1870 nach Paris zurück, wo er als der anerkannte größte moderne Dichter Frankreichs im Jahre 1885 geſtorben iſt.

Die politiſchen Schickſale ſeines Vaterlandes haben vornehmlich zwei Gedichtſammlungen Hugos hervorgebracht: die „**Züchtigungen**“ (Châtiments, 1853) und das „**Furchtbare Jahr**“ (l'Année terrible, 1872). Die „Züchtigungen“ ſind ein heftiger Ausbruch bitterer lyriſcher Satire gegen das Kaiſerreich, und der Dichter hat in dieſer von Haß glühenden poetiſchen Anklageſchrift eine ſeltene Energie und packende Geſtaltungskraft entfaltet. Einzelne der Gedichte ſind freilich von einer gewiſſen Gefühlsroheit oder übertriebene Äußerungen eines keine Rückſichten kennenden Ingrimms. Aber die ſittliche Entrüſtung über das Verbrechen, das an der Freiheit und der franzöſiſchen Nation von denen begangen worden iſt, die den Staatsſtreich des 2. Dezembers vorbereiteten und durchführten, hat einen ſtarken Widerhall im Herzen des franzöſiſchen Volkes gefunden.

Im „Furchtbaren Jahre“ ſpricht Hugo poetiſch aus, was ihm bei den traurigen Erfahrungen der Nation während der Jahre 1870 und 1871 durch den Sinn gegangen iſt. Inmitten von wehmütigen Betrachtungen und Beſchreibungen finden ſich auch Poeſien von liebenswürdigem, einfachem Charakter und glänzende Viſionen des allgemeinen Friedens, der Verbrüderung der Menſchen, des Sieges der Menſchlichkeit durch die republikaniſche Freiheit, Ideale, die ſchon in der Bruſt des jungen Dichters ſchlummerten und in ſeinem Alter als der poetiſche Ausdruck ſeiner edelſten und aufrichtigſten Geſinnung erſcheinen.

Die „**Betrachtungen**“ (les Contemplations, 1856) ſind ein mehr perſönliches Werk.

„Fünfundzwanzig Jahre“, ſchreibt Hugo in der Vorrede, „ſind in dieſen zwei Bänden enthalten .... Der Dichter hat ſozuſagen das Buch in ſich ſelbſt werden laſſen.... Was ſind die ‚Betrachtungen‘? Was man, wäre das Wort nicht zu anſpruchsvoll, die ‚Denkwürdigkeiten einer Seele‘ nennen könnte .. ſie beginnen mit einem Lächeln, finden ihre Fortſetzung in einem Seufzer und enden mit dem Schall der Poſaune des Abgrundes.“ In der That enthält dieſe Sammlung von Poeſien die eigenen Lebenserfahrungen des Dichters, frohe und trübe, ſeine Gefühle, wie ſie durch die Liebe, die Familie, die ihn umgebende Natur in ihm wachgerufen wurden, ſeine litterariſche Polemik gegen die „Klaſſiker“ ſeine politiſchen, religiöſen und philoſophiſchen Überzeugungen, die in bilderreichen Viſionen vorüberziehen, einem die Natur beſeelenden Pantheismus und menſchenbeglückenden Sozialismus Worte leihen und mit Wehmut und Trauer die Leiden des Einzelnen und der Menſchheit betrachten.

Victor Hugo. Nach Photographie von Nadar in Paris. Vgl. Text, S. 702.

Vielleicht das Vollkommenſte in Rhythmus und Strophenbau, was Hugo gedichtet hat, enthalten die zuweilen etwas leichtfertigen „Gaſſen- und Waldlieder“ (Chansons des rues et des bois, 1865).

Als epiſcher Dichter und Geſchichtsphiloſoph erſcheint Hugo vor allem in der „Legende der Jahrhunderte“ (Légende des Siècles I 1859, II 1877, III 1883): es iſt eine Reihe farbenreicher geſchichtlicher Gemälde von ſymboliſcher Bedeutung. Die „Legende der Jahrhunderte“ iſt Frankreich zugeeignet. Hugo hat auch für dieſe Sammlung verſchiedenartiger Poeſien nachträglich, wie er es gern thut, einen Plan und einen einheitlichen Gedanken von großer Tragweite erfunden: er will hier die Abſicht gehabt haben, „die Menſchheit in einer Art von kykliſchem Werke darzuſtellen“, den Menſchen auf dem Hintergrund und unter den Einwirkungen des großen Ganges geſchichtlicher Entwickelung in ſeinen Haupterſcheinungen von typiſcher Bedeutung vorzuführen. Ein Dichtertraum, den vor ihm ſchon Chénier, Lebrun und

Lamartine geträumt hatten! Die „Legende der Jahrhunderte“ iſt aber, wie billig, nur das Bruchſtück einer größeren Dichtung geblieben, der erſte Teil einer Dreiheit, deren beide anderen Teile das „Ende Satans und Gottes“ heißen ſollten. Victor Hugo meinte, überall in der Sammlung den Zeitcharakter gewahrt zu haben. Aber ſeine reiche Phantaſie läßt den Dichter ausſprechen und ſchildern, was ſie will. Was von dieſer vorgeblich ſymboliſchen Darſtellung der menſchlichen Entwickelung vorhanden iſt, ſind einzelne lyriſch-epiſche oder rein epiſche Gedichte, prachtvolle Gemälde einzelner Vorgänge und Epiſoden menſchlicher Thaten und Gefühle in verſchiedenen Zeitaltern, die zum Teil auch einer beſtimmten humanen Tendenz oder einem oberflächlichen, philiſterhaften Tyrannen- und Prieſterhaß ihr Daſein verdanken. Denn Prieſter und Tyrannen (Könige) werden von Hugos willkürlicher Geſchichtsauffaſſung gebrandmarkt, gleichſam als für ſich beſtehende feindliche Mächte, die dem Volke und der Menſchheit zu ſchaden ſuchen: der Dichter hat nicht zu der Auffaſſung durchdringen können, daß die Fehler und Verbrechen der Könige auch die Fehler und Verbrechen der Völker ſind. Die Hochſchätzung der Tapferkeit, der Haß gegen die Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit, die Liebe zum Guten und Edlen beſeelen dieſe Gedichte; aber hauptſächlich beſchäftigt ſich der Dichter mit finſteren Vorgängen, und die Unfähigkeit, menſchliche Geſtalten zu ſchaffen, macht auch dieſe Reihenfolge grandioſer Schilderungen einförmig: Unglück, Verbrechen und Ungeheuerlichkeiten erblickt der Dichter faſt allein auf ſeinem langen Gange durch die Geſchichte der Menſchheit. Nur ſelten leuchtet eine freundliche Epiſode auf, wie „Die Weihe des Weibes“ (le Sacre de la femme) oder das prächtige, von einer alten Chanſon de Geſte (Gui de Bourgogne) inſpirierte Gedicht „Aymerillot“, die Perle der ganzen Sammlung, eine Verherrlichung der Treue und der naiven, entſchloſſenen Thatkraft. Dieſe prächtige Ballade mit ihrem epigrammatiſchen Schluß zeigt einige Verwandtſchaft mit manchen deutſchen Balladen von Uhland und Schwab. Bezeichnend iſt, daß der Dichter in ſeiner Geſchichtslegende faſt niemals wirkliche Helden des Menſchlichkeitsgedankens auftreten läßt.

Victor Hugo beſaß einen unermüdlichen Fleiß, Sinn für Ordnung und konſequente Energie in ſeiner Lebensführung trotz einer zu Zeiten überwallenden leidenſchaftlichen Selbſtſucht. Die große, oft in ſtürmiſchem Ungeſtüm ſich äußernde Erregbarkeit ſeiner Phantaſie und ſeines poetiſchen Temperaments ſind aber kein Beweis eines feinen Gefühls und tiefen Gemütes. Selbſt in ſeinen Liebesgedichten iſt er ohne wahre Leidenſchaft, er verſchönt nur die ſinnliche Regung mit zierlicher Galanterie, und öfters verleiht ſeine Eitelkeit ſeinen Liebesgedichten ſogar einen Anſtrich von Geckenhaftigkeit. Hugo war keine innerliche Natur, die langſam reift und allmählich zur Klarheit durchdringt: er war ſchnell in ſich fertig. Sein ausgeſprochener Individualismus iſt thätige Kraft, Selbſtgefühl und ſtarkes Begehren, das nach außen wirken will und von außen bewegt wird: er ſucht vor allem ſein Ich zur Geltung zu bringen. Sogar ſeine liebenswürdige Fähigkeit, die Freuden und Leiden des Familienlebens empfindungsvoll zu ſchildern, läßt ihn nicht immer ſeine eigene Wichtigkeit vergeſſen, und er nimmt beſonders zuletzt in der „Kunſt, Großvater zu ſein“ (l'Art d'être Grand-père, 1877) eine kindiſche Feierlichkeit des Tones an. Seine Entwickelung beſteht vornehmlich im Anwachſen ſeiner Fruchtbarkeit; ſeine moraliſche Perſönlichkeit wandelte ſich wenig. So gut er mit dem Leben als Privatmann fertig zu werden verſtand und ſich durch Tüchtigkeit und Arbeitſamkeit eine glänzende Lebensſtellung errang, ſo wenig iſt er ſchöpferiſch der vollen Wirklichkeit des Lebens Meiſter geworden. Man darf die politiſchen Wandlungen des Dichters weder als beſonderen Beweis einer fortſchreitenden Entwickelung noch als einen Makel ſeines perſönlichen Charakters oder gar als die Folge eigennütziger Berechnung anſehen. Nachdem Victor Hugo die Jugendkrankheit eines aufrichtigen, aber engherzigen Legitimismus überwunden hatte, aus dem ihn auch ohne die Julirevolution ſein litterariſcher Freiheitsſinn herausgeführt haben würde, wirkten in den folgenden Jahren (1830—50) die von dem Hauch der Menſchenliebe durchwehten Lehren der Sozialiſten, des politiſchen und religiöſen Freiſinns auf ihn ein: die begeiſternden Worte Freiheit, Brüderlichkeit, Mitleid fanden ſein Herz und ſeine Einbildungskraft offen. Wie war es da ein Wunder, daß er, als in ſeinem Vaterland durch Liſt und Gewalt ein perſönliches Regiment errichtet worden war, das ihm als eine Tyrannenherrſchaft erſcheinen mußte, nur im Schoße einer menſchenfreundlichen und den Völkerfrieden herbeiführenden Republik eine Verwirklichung ſeiner Ideale erhoffte? Er konnte ja bei der Beurteilung politiſcher Zuſtände und der Thatſachen geſchichtlicher Entwickelung ebenſowenig wie in der Dichtung den zwingenden Forderungen der Wirklichkeit gerecht werden! Gerade hierin waren der Politiker und der Dichter eins. Die umfaſſende Liebe zur Menſchheit aber, zu den Armen und Elenden, war bei ihm echt und wahr. Wenn er dieſer Herzensmeinung bisweilen einen unvernünftigen Ausdruck gab und ſie für ſeine Popularität ausnutzte, ſo war ſie doch ſchon lange vor ſeiner politiſchen Umkehr vorhanden.

Der große Dichter und Sprachkünſtler war ein Mann von mittelmäßiger Intelligenz. Er war nicht fähig, einen Gedanken klar und ſcharf zu faſſen, zu entwickeln und zu verfolgen. Seinen Gedanken fehlt nicht ſelten der innere Zuſammenhang, der oft willkürlich einer Antitheſe oder einem bildlichen Ausdruck zuliebe geopfert wird. Victor Hugo ſpricht bisweilen kaltblütig den größten Unſinn aus. Seine Ideen ſchwimmen in einem oberflächlichen philoſophiſchen Gottesglauben und in einem philanthropiſchen Sozialismus und Republikanismus. Um ſo größer war Hugos Hochachtung für das Denken, ja er hatte ſelbſt den Ehrgeiz, ein Denker zu ſein, und nicht bloß ein Lehrer des Volkes und ein „Leuchtturm“ der Menſchheit, ſondern auch ein Mann von ausgebreitetem philoſophiſchen, litterariſchen und geſchichtlichen Wiſſen. Aber ſeine Kenntniſſe ſind meiſt nur Reminiszenzen an eine oberflächliche Lektüre; ſein Urteil iſt früher fertig als ſein Wiſſen oder wird durch das beſtimmt, was ihm auffallend und ſonderbar erſcheint und durch ſeine Einbildungskraft auf ſeinen Verſtand wirkt. Die Namen vertreten bei ihm oft die Bekanntſchaft mit den Gegenſtänden, und er ſchüttet ſie gelegentlich mit einem gewiſſen inneren Behagen in vollklingenden Verſen aus. So begegnet es ihm häufig, daß er die abſurdeſten Behauptungen aufſtellt. In ſeinem Buche „William Shakespeare“ z. B. beabſichtigt er den Satz zu entwickeln, daß die Wiſſenſchaft „ſich immer wieder ausſtreiche“. Er reiht eine große Anzahl mehr oder weniger lächerlicher Anſichten aneinander, die wiſſenſchaftlich ſein ſollen, aber perſönlich und höchſt anfechtbar ſind. Die Gelehrten werden durch ihre Nachfolger „verbeſſert“, mit Ausnahme von einzelnen, wie Kepler, Euler, Geoffroy Saint-Hilaire und Arago, die nur „Licht gebracht haben“. Unter denen, die ſich geirrt haben, nennt er „Lagrange, vorgeſtern“ neben „Cuvier, geſtern“, Leibniz vor Lagrange, Plotin vor Averroës, Carneades vor Empedokles. Wie die hiſtoriſchen Thatſachen und Namen, ſo unterwirft er auch die natürlichen Dinge der Willkür des poetiſchen Gedankens und des Reimes: die Wahrheit iſt ihm gleichgültig, wenn er ſeine Einbildungskraft walten läßt.

Victor Hugo war aber ein Dichter, der die Fähigkeit beſaß, gewiſſe allgemeine Zeitgedanken in ſich aufzunehmen und wirkungsvoll poetiſch zu geſtalten. Die Zweifel, die ſein Zeitalter beunruhigen, die Wünſche, die es erregen, erfüllen ſeine Poeſie und erhalten durch ihn energievollen Ausdruck. Der Dichter vermag keine Probleme zu löſen, die Forderungen ſeiner Zeit weder auf ihre Berechtigung noch auf ihre Erfüllbarkeit zu prüfen, er iſt aber im ſtande, das unbeſtimmte Sehnen und Begehren, die freudvollen und leidvollen Stimmungen und Erfahrungen, die in der Luft liegen, in poetiſchen Vorſtellungen auszudrücken, die die Seele ſympathiſch erregen oder mit kräftiger Begeiſterung erfüllen. Er verſteht es, durch die geſtaltende Phantaſie die Seele in Aufruhr und in Spannung zu verſetzen. Das Gottesbewußtſein, die Vorſtellungen des Unerforſchlichen, des gemeinſamen Menſchengeſchickes, böſe und gut, Elend und Laſter, der Gedanke des Fortſchritts durch Aufklärung und Mitleid, das ſind Ideen, die ihn erfüllen in ihrer unbeſtimmten, ihn aber berauſchenden Allgemeinheit, und die ſeiner Dichtung des rhythmiſchen Zaubers, der klangvollen Worte und der bilderreichen Gegenſätze von Schatten und Licht eine edle Macht über die Seelen verleihen.

Von den philoſophiſchen und politiſchen Lehren bewahrt er ſich einige Schlagworte, deren allgemeine Bedeutung jeder kennt, und an dieſe Worte knüpft er ſeine Bilder und Vergleiche an, die ihm die Natur oder ſein Wiſſen darbieten. Er denkt überhaupt nur in Bildern, er faßt die Probleme, die ihn verwirren und beunruhigen, in konkrete Geſtalten, er dichtet Mythen. Wie Dante eine phantaſtiſche Welt zu einer wirklichen machte, ſo erſchafft Hugo eine Phantaſiewelt aus der Wirklichkeit. Denn es fehlt ihm völlig an pſychologiſchem Sinn. Trifft er einen Armen, ſo wird er ihm gleich zum Armen ſchlechthin (Cont. II, 118). Hinter der Metapher verflüchtigt ſich der eigentliche Gegenſtand oder die urſprüngliche Idee.

Dadurch, daß er lebhaft Anteil nimmt an den großen Fragen der Menſchheit, erhebt ſich der Dichter aber mehr als die übrigen Romantiker über ſein eigenes Ich. Seinen Gefühlen leiht er Worte, aber ſie haben nicht bloß individuelle Geltung, ſondern univerſelle Tragweite. Seine lyriſche Dichtung ſagt nicht allein, was der Einzelne für ſich empfinden kann, ſondern auch, was der Einzelne in ſeinen Beziehungen zur Geſamtheit empfinden ſoll und muß. Das gibt ſeinem Werke Größe und Adel.

Ein Nachklang zur Romantik iſt die Poeſie des „Parnaß“. Ihre Vorbilder ſind Théophile Gautier und Heinrich Heine. Das Prinzip der „Kunſt um der Kunſt willen“ vertritt in der lyriſchen Poeſie zunächſt Théodore de Banville (1823—91), ein Künſtler des Reimes und des Rhythmus, ein Dichter, der faſt ganz in der Form aufgeht, während Gautier in ſeinen Verſen doch immer beſtimmte Gemälde dargeſtellt hat. Den Charakter ſeiner Kunſt bezeichnet Banville ſchon durch die Titel ſeiner Gedichtſammlungen: „Cariatides“ (1842), „Stalactides“ (1846) und „Seiltänzeroden“ (Odes funambulesques, 1857).

Am ſtärkſten unter dem Einfluſſe Heines ſteht vielleicht Charles Baudelaire (1821 bis 1867), der auch von dem Amerikaner Allan Poe, deſſen Gedichte er überſetzte, Anregungen erhielt. Seine bekannteſte Sammlung ſind die „Fleurs du Mal“ (Blumen der Sünde, 1857 und 1861). Baudelaire iſt ein Dichter von kaltem Gemüte, den der romantiſche Zug zur greifbaren und farbenreichen Wirklichkeit und trotzige Auflehnung gegen überlieferte ſittliche Anſchauungen erfaßt haben, aber zugleich bewegt ihn der Ehrgeiz, etwas Ungewöhnliches und Neues zu ſchaffen, und darum wählt er für ſein großes ſprachſchöpferiſches Talent das Gebiet des Ungeſunden. Unſittlichen, Abſtoßenden und „Sataniſchen“. Sein Taſtſinn und ſein Geruchsſinn ſind von beſonderer Erregbarkeit. Ihn läßt die Idee der Vernichtung und der Verweſung nicht los. Sein Ekel am Daſein iſt jedoch vielleicht weniger das Ergebnis perſönlicher Erfahrung als vorgefaßte Meinung. So bedient er ſich der Antitheſe von Schönheit und Häßlichkeit, um den Reiz der poetiſchen Form und Sprache um Tod und Verweſung ſpielen zu laſſen; es iſt eine Miſchung von Idealismus und angefaulter Sinnlichkeit, die in dieſen „Fleurs du Mal“ zu Tage tritt.

Mit der Kraft eines ſtarken Willens hat Baudelaire ſeinen Gegenſtand, den moraliſch und phyſiſch in Fäulnis geratenen Abſchaum des ziviliſierten Menſchendaſeins, mit rhythmiſcher und reimtechniſcher Gediegenheit und mit dem Streben nach ſprachlicher Vollkommenheit behandelt. Der geſuchte, ſich ſelbſt zu immer brutalerem Weltekel aufſtachelnde Peſſimismus in vollendeter poetiſcher Form iſt aber doch nur der litterariſche Ausdruck jenes ſtürmiſchen Triebes nach Lebensgenuß, der nach Überreizung und phyſiſcher Erſchlaffung zu moraliſcher Gleichgültigkeit führt. Die Verſe Baudelaires ſind die Verſe eines künſtleriſch begabten Menſchen, dem nur der Genuß das Leben wert macht, und der, nachdem er erkannt hat, wie ſchal und wertlos der Genuß iſt, ſeinen Ekel und Groll gegen das Leben in raffinierter Weiſe als allgemein gültige Weisheit auftiſcht. So iſt ſeine Philoſophie doch nur das mit abſichtlicher Roheit zur Schau getragene Reſultat höchſt beſchränkter Lebenserfahrung, nicht der Schmerzensſchrei eines Mannes, der ſich ein edles Menſchenideal gebildet hat, und der nun ſeiner Enttäuſchung darüber Ausdruck gibt, daß die Wirklichkeit ſeiner hohen Vorſtellung ſo wenig entſpricht.

Baudelaire hat Nachahmer gefunden in der Dichtung der Welt- und Lebensverekelung, und der talentvollſte unter dieſen Nachahmern iſt entſchieden **Jean Richepin** (geb. 1849; ſ. die nebenſtehende Abbildung) als Verfaſſer der „Bettlerlieder“ (la Chanson des Gueux, 1876) und der „Läſterungen“ (Blasphèmes, 1884). Dieſe Art Poeſie iſt eine Entwickelungsform des Romantizismus, der ja im Gegenſatz zu den klaſſiſchen Einſchränkungen fordert, daß die ganze Fülle und Tiefe des menſchlichen Lebens Gegenſtand der Poeſie ſein müſſe, alſo auch die niedrigſten und abſtoßendſten Erſcheinungen und Regungen.

Jean Richepin. Nach Photographie von Stéphano in Paris.

Etwa ſeit 1850 macht ſich in der Dichtung aber auch die Einwirkung des **wiſſenſchaftlichen Geiſtes** fühlbar. Das Perſönliche, die Empfindungen des Herzens werden zurückgedrängt durch die Arbeit des Geiſtes, der ſich der Entwickelung philoſophiſcher Ideen und der Darſtellung der thatſächlichen Wahrheiten widmet. Schon Victor Hugo hatte ja philoſophiſch dichten wollen. Ein ſolcher Gedankendichter iſt **Victor de Laprade** (1812—83) als Platoniker, myſtiſcher Naturforſcher und chriſtlicher Idealiſt („Poèmes evangeliques“, 1852; „Symphonies“, 1855; „Idylles héroiques“, 1857). Der durch die Romantik lebendig gewordene Wirklichkeitsſinn verlangt größere Genauigkeit und Zuverläſſigkeit der Darſtellung und ruft die Altertumskunde, die Naturwiſſenſchaft und die Philoſophie zu Hilfe. Victor Hugos oberflächliche Art genügt nicht mehr, ſondern der Dichter geht bei dem Gelehrten in die Schule. Schon in der Kunſt eines Dichters zweiten Ranges wie **Louis Bouilhets** (1822—69) erkennt man den Verſuch, das römiſche Leben („Melaenis“, 1851) ſittengeſchichtlich getreu zu ſchildern, bedeutender aber offenbart ſich der wiſſenſchaftliche Zug der lyriſchen Dichtung in den Werken der beiden hervorragendſten Dichter dieſer Zeit, Lecontes de Lisle und bei Sully Prudhommes. Abſichtlich verbannte **Leconte de Lisle** (1818—94) aus ſeiner Lyrik die Gefühlsregungen des Augenblicks, weil ſie die Fähigkeit ſtören, das Angeſchaute genau, treu und zuverläſſig wiederzugeben. Während er unermüdlich ſeine wohllautenden Alexandriner künſtleriſch ausarbeitet, ſteht er ſeinem Vorwurf ungerührt und parteilos gegenüber, um ſeinen Gegenſtand in vollſter objektiver Wahrheit darzuſtellen. Ein klaſſiſches Beiſpiel für dieſe Methode iſt ſein berühmter „Mittag“ (Midi). Aber die Schilderung iſt hier dem Dichter nicht Selbſtzweck: der Mittag iſt das Symbol eines Gedankens. Das Naturgefühl iſt nicht ein unbefangener, die Lebensfreude ſteigernder Seelenzuſtand, in dem wir uns eins wiſſen mit der Schöpfung, es iſt nicht eine uns von außen kommende Offenbarung, die uns bereichert und erhebt, ſondern es bietet nur der erſchlafften Seele, die „gleichgültig gegen Weinen und Lachen“ geworden iſt, den Troſt der Ergebung in dem Gedanken an das „unendliche Nichts“.

Leconte de Lisle hat aus dem Vorrate ſeiner archäologiſchen, geſchichtlichen und naturwiſſenſchaftlichen Kenntniſſe einer peſſimiſtiſchen Weltanſchauung künſtleriſch wirkſame Symbole geſchaffen; aber wie wenig auch das Leben den hochgeſtiegenen Anſprüchen ſeines Denkens genügte, ſein Künſtlerauge blieb für die Schönheit und den Reiz der natürlichen Erſcheinungen empfänglich, und dies erregte in dem gelehrten Denker den Ehrgeiz, die Dinge in ihrer eigenartigen Schönheit anſchaulich wirken zu laſſen. In den „Alten Gedichten“ (Poèmes antiques, 1852) hat er einen neuheidniſchen Ton angeſchlagen, der auch bei Louis Ménard, Théodore de Banville und anderen ſeinen Widerhall findet. Die Griechen haben allein im Menſchenleben die Poeſie verwirklicht, nach Homer, Äſchylos und Sophokles iſt der Menſchengeiſt ein Raub der Barbarei geworden. Die neuere Dichtung ſelbſt iſt ohne Kraft und ohne Gehalt, ein wirrer Reflex der feurigen Perſönlichkeit Lord Byrons, der gemachten und ſinnlichen Religioſität Chateaubriands, der myſtiſchen Träumerei der Deutſchen und des Realismus der engliſchen „Seeſchule“; ſie iſt hybrid, ohne Zuſammenhang, ein „Archaismus der unmittelbaren Vergangenheit“ (Vorrede der Poèmes antiques). Und doch ſind auch die antiken Poeſien von Leconte de Lisle nur glänzende, aber künſtliche Wiederbelebungsverſuche einer erſtorbenen Vergangenheit.

Leconte de Lisle verſchmähte es, ſein eigenes Leben der Menge preiszugeben, ſeine „trunkene Begeiſterung oder ſein Leiden“ auf einem „banalen Schaugerüſt“ feilzubieten. Die Nation lohnte den ſtummen Hochmut des Dichters mit Gleichgültigkeit. Allgemein bekannt war er nur als der Verfaſſer des „Mittags“ und als Überſetzer griechiſcher Dichter („Iliade“, „Odyssée“, 1866 und 1867; „Idylles de Théocrite“, 1869; Eschyles, 1872; Horace, 1873), der nicht davor zurückſcheute, die einfache Natürlichkeit und ſelbſt die herbe Großartigkeit ſeiner Urbilder peinlich genau wiederzugeben. Eine Anzahl jüngerer Dichter ſcharte ſich um ihn, die „Parnaſſiens“, ein Name, der mit dem „Parnasse contemporain“ (1866, 1869, 1876), einer vom Buchhändler Lemerre herausgegebenen lyriſchen Anthologie, aufkam.

An den Sonnabenden verſammelten ſich die begeiſterten Jünger Lecontes in deſſen Wohnung (um 1865), um ihm ihre Verſe vorzulegen und ſein Urteil zu hören; unter ſeiner Führung unternahmen es Léon Dierx, Xavier de Ricard, Anatole France, Catulle Mendès, Armand Silveſtre, François Coppée, Sully Prudhomme und de Hérédia, die falſche, von den engliſchen Seedichtern entlehnte Empfindſamkeit und die mittelmäßigen Nachahmer Lamartines zu bekämpfen. Die Pflege der „reinen Form“ wurde die poetiſche Glaubensregel der jungen Dichter; indem ſie ſich die Formel „l’art pour l’art“ aneigneten, wollten ſie ſich des „Moraliſierens“ enthalten und verwarfen die „Kunſt, die Predigten hält“ (l’art prêcheux). Einige forderten die Unterdrückung aller perſönlichen Gefühle, eine jeder Leidenſchaftlichkeit ledige, hoch über der Menge thronende olympiſche Teilnahmloſigkeit. Von allen dieſen Dichtern iſt vielleicht allein Joſé Maria de Hérédia (geb. 1842) dieſem Kunſtideal in ſeinen „Trophäen“ („Les Trophées“, 1892) treu geblieben. Seine Sonette ſind prächtige exotiſche Dekorationsſtücke von ausgezeichneter ſprachlicher und metriſcher Meiſterſchaft. Die Übrigen hielten zwar auch an dem Grundſatze, feine und ſaubere Arbeit zu liefern, feſt, aber ſie ſchloſſen doch ihr Inneres nicht kühl vor der Welt ab und entzogen ſich vor allem nicht den Einwirkungen Heinrich Heines.

Der Anſehnlichſte, der aus der Schar der jungen Parnaſſiens hervorging, **Sully Prudhomme** (geb. 1839; ſ. die untenſtehende Abbildung), iſt gerade als Dichter der gefühlvolle, jeder Art des Anteils fähige moderne Menſch. Seine erſten Dichtungen („Stances et poèmes“, 1865; „les Solitudes“, Einſamkeiten, 1869) bezauberten dadurch, daß in ihnen die feinſten und zarteſten Gefühle einfach, ſicher und durchaus klar wiedergegeben waren. Aber Sully Prudhomme iſt zugleich ein vielſeitig gebildeter Künſtler von philoſophiſchen Neigungen, der ſelbſt die Gegenſtände ſeines Studiums und Nachdenkens mit Ernſt und Gewiſſenhaftigkeit poetiſch behandelt und auch für den Ausdruck ſeiner philoſophiſchen Ideen eine von aller Rhetorik freie Einfachheit und Klarheit gewonnen hat. Er entfaltet in ſeiner Gedankenentwickelung eine Folgerichtigkeit und in der Auseinanderſetzung ſeiner Lehren eine Beſtimmtheit, die einen merkwürdig ſcharfen Gegenſatz zu den philoſophierenden Dichtungen ſeines Zeitgenoſſen Hugo bildet.

Eine Sammlung von Sonetten („les Epreuves“, Prüfungen, 1866) beſteht aus vier Büchern mit den Überſchriften: „Liebe“, „Zweifel“, „Traum“ und „Handlung“. In den Sonetten des zweiten Buches herrſchen die wehmütigen Gefühle des philoſophiſchen Unglaubens, der ſich doch nach Gewißheit ſehnt und gerührt und bewundernd auf den Gläubigen blickt, wie es ja ſchon Muſſet in ſeinen Jugendgedichten gethan hatte. Sully Prudhomme ſucht Beruhigung im Traume, die Unbeſtimmtheit des Traumlebens führt jedoch zum Handeln zurück. Zuletzt werden die verſchiedenen Erfindungen und Entdeckungen des menſchlichen Geiſtes in einzelnen Sonetten behandelt, aber bei aller Begeiſterung für die Werke der menſchlichen Thatkraft bleibt doch eine ſchwächliche und matte moraliſche Stimmung zurück.

Sully Prudhomme. Nach Photographie von Pierre Petit in Paris.

In Prudhommes Gedankendichtung „les Destins“ (Die Geſchicke, 1872) beantwortet die Natur die alte Frage nach dem Urſprung des Übels, und die „Blumenernte“ (la Récolte des fleurs, 1874) iſt eine anmutige Parabel, die ſich gegen den nüchternen Nützlichkeitsgeiſt richtet. „Ungeſtilltes Sehnen“ (Vaines Tendresses, 1875), vornehmlich Lieder einer Liebesſehnſucht, deren idealen Aufſchwung Augenblicke der Entmutigung und des Zweifels hemmen, enthält Lieder von entzückender Lieblichkeit der Gedanken und melodiſchem Zauber, Sully Prudhommes letzte beiden Sammlungen endlich führen die bezeichnenden Titel „Gerechtigkeit“ (Justice, 1878) und „Glück“ (le Bonheur, 1888).

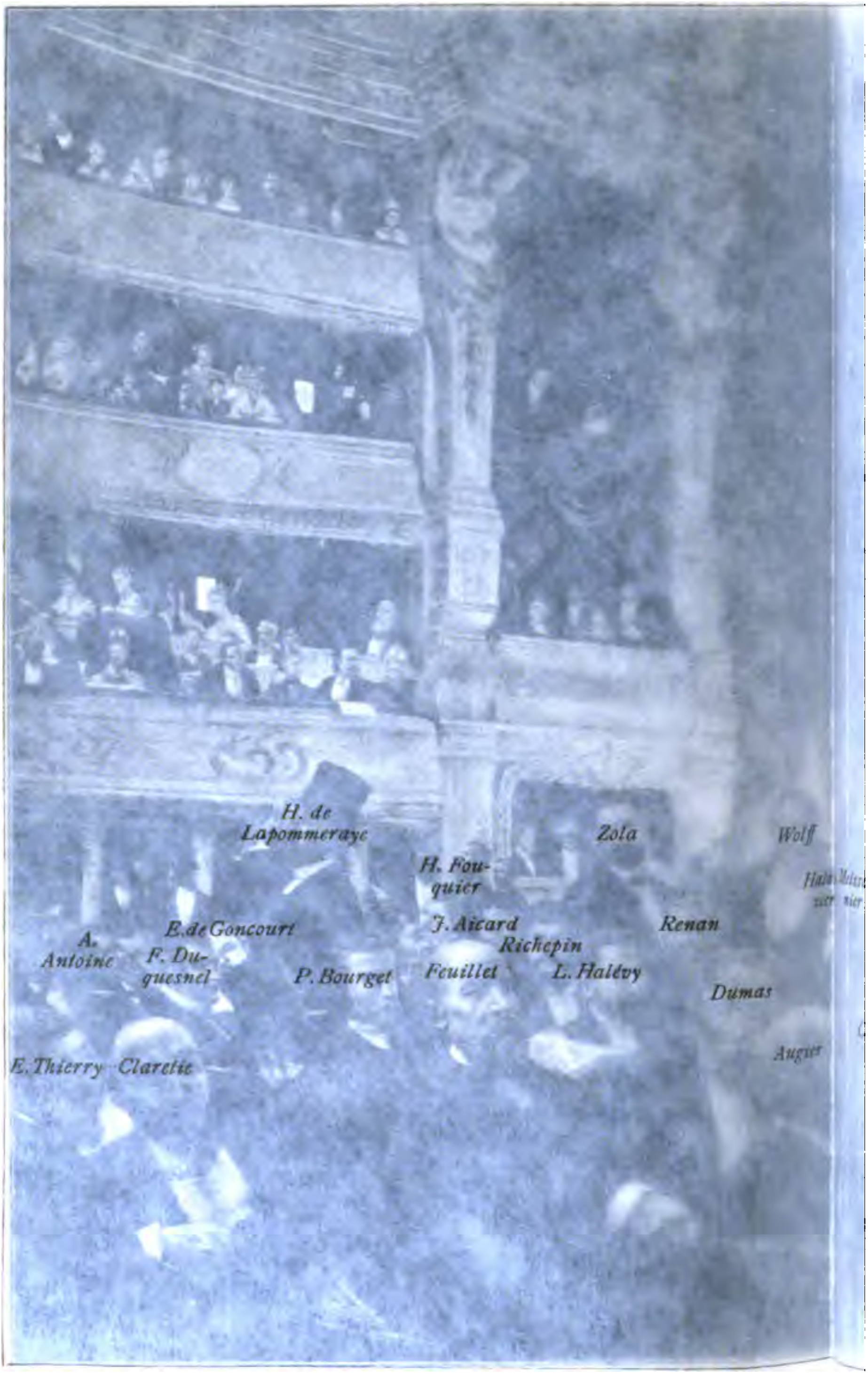
Der Dichter iſt der Ungewißheit müde, er ſucht nach einem feſten Punkte und findet ſein Ziel in der Verwirklichung der Gerechtigkeit unter den Menſchen. Wo iſt ſie zu finden? Unter den Arten? Hier herrſcht allein das Begehren, der Kampf ums Daſein. In den Beziehungen der Staaten zu einander? Hier dient Gewalt der Liſt. Im einzelnen Staate? Hier gibt es nur Streit und Regungen des Ehrgeizes, nicht in Schranken gebannt durch das Gefühl der Billigkeit, ſondern durch gegenſeitige Berechnung.

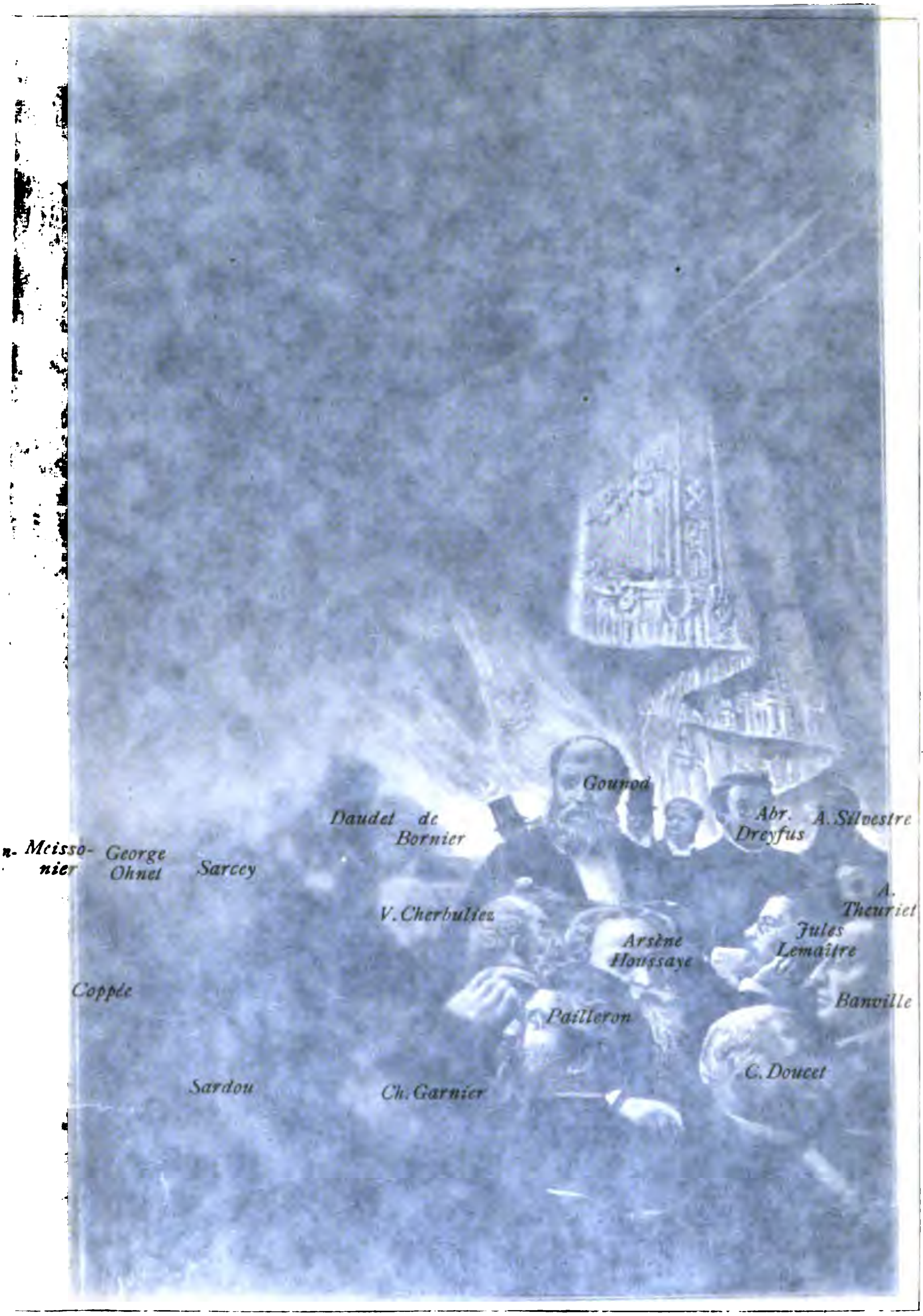
Jenſeit der Erde? Die Gleichmäßigkeit der Materie und ihrer Geſetze im Weltall läßt nicht annehmen, daß die moraliſche Einrichtung der himmliſchen Welten eine andere ſei als die der Erde. In der phyſiſchen Natur lebt alſo die Gerechtigkeit nicht, und der Dichter wendet ſich zur Betrachtung des eigenen Innern: Die Gerechtigkeit, anſtatt vor meinem Schritte zu entweichen, hat in mir ſelbſt, in meinem Herzen ihre Zuflucht gefunden! Wenn man die Größe der Seele betrachtet, ſo erkennt man, daß die Gerechtigkeit die Achtung des Menſchen für den Menſchen iſt. Die Achtung für den Einzelnen führt zur Achtung der menſchlichen Gemeinſchaft. Die Sympathie, aus der allein dieſes Gefühl gegenſeitiger Achtung hervorgehen kann, iſt die weſentliche Grundlage der Gerechtigkeit, dieſe ſelbſt das ideale Ziel der mit der Liebe eng vereinigten Erkenntnis. Entſchieden iſt dieſe Dichtung Prudhommes die poetiſche Verklärung der Comteſchen Philoſophie.

Sully Prudhomme verdankt ſeinen philoſophiſchen Neigungen eine ſtarke Fähigkeit der Analyſe, die er auch auf ſeine eigenen Gefühle anwendet. Aber die große Treue bei der Wiedergabe der ſelbſterlebten Eindrücke verfällt öfter der Spitzfindigkeit. Der Dichter räumt dem Pſychologen das Feld, wenn er dem Ausdruck zarteſter Gefühlsunterſchiede die feinſte Sorgfalt angedeihen läßt. Er ſteht der klaſſiſchen Überlieferung der Versbehandlung verhältnismäßig nahe, aber wie ſeine Zeitgenoſſen iſt er ſehr gewiſſenhaft in der Auswahl ſeiner Reime. Um für wiſſenſchaftliche Thatſachen und ſeine philoſophiſchen Spekulationen poetiſchen Ausdruck zu finden, hat er ſich redlich bemüht, aber es mangelt dieſer intellektuellen Poeſie an anſchaulicher Wirklichkeit und intenſiver Lebenskraft.

Neben der geſchichtlichen und der philoſophiſch-naturwiſſenſchaftlichen Lyrik gibt es noch eine dritte Art lyriſch-epiſcher Poeſie, die dem Naturalismus des gleichzeitigen Romans am nächſten kommt und ſeine krankhafte Neigung teilt, die unerfreulichen und niedrigen Zuſtände des zeitgenöſſiſchen Lebens zu ſchildern. Coppée, Manuel, Theuriet, die auch gelegentlich für den „Parnaß“ gearbeitet haben, ſind die namhafteſten Vertreter dieſer Richtung. François Coppée (geb. 1842; ſ. die beigeheftete Tafel „Ein Zwiſchenakt in der Comédie française“, die auch zu vielen anderen der hier behandelten Autoren zu vergleichen iſt) war am erfolgreichſten in ſeinen Verserzählungen, weniger in ſeinen rein lyriſchen Dichtungen („Poésies“, 1879) und dramatiſchen Verſuchen („le Passant“, der Vorübergehende, 1869). Er iſt vielleicht der einzige der Parnaſſiens, der in Frankreich wahrhaft volkstümlich geworden iſt. Nach Überwindung der verkünſtelten Empfindſamkeit ſeiner lyriſchen Jugendgedichte ſchilderte er das beſcheidene Leben des arbeitenden Pariſer Volkes in kleinen, meiſt wehmütig ausklingenden Erzählungen.

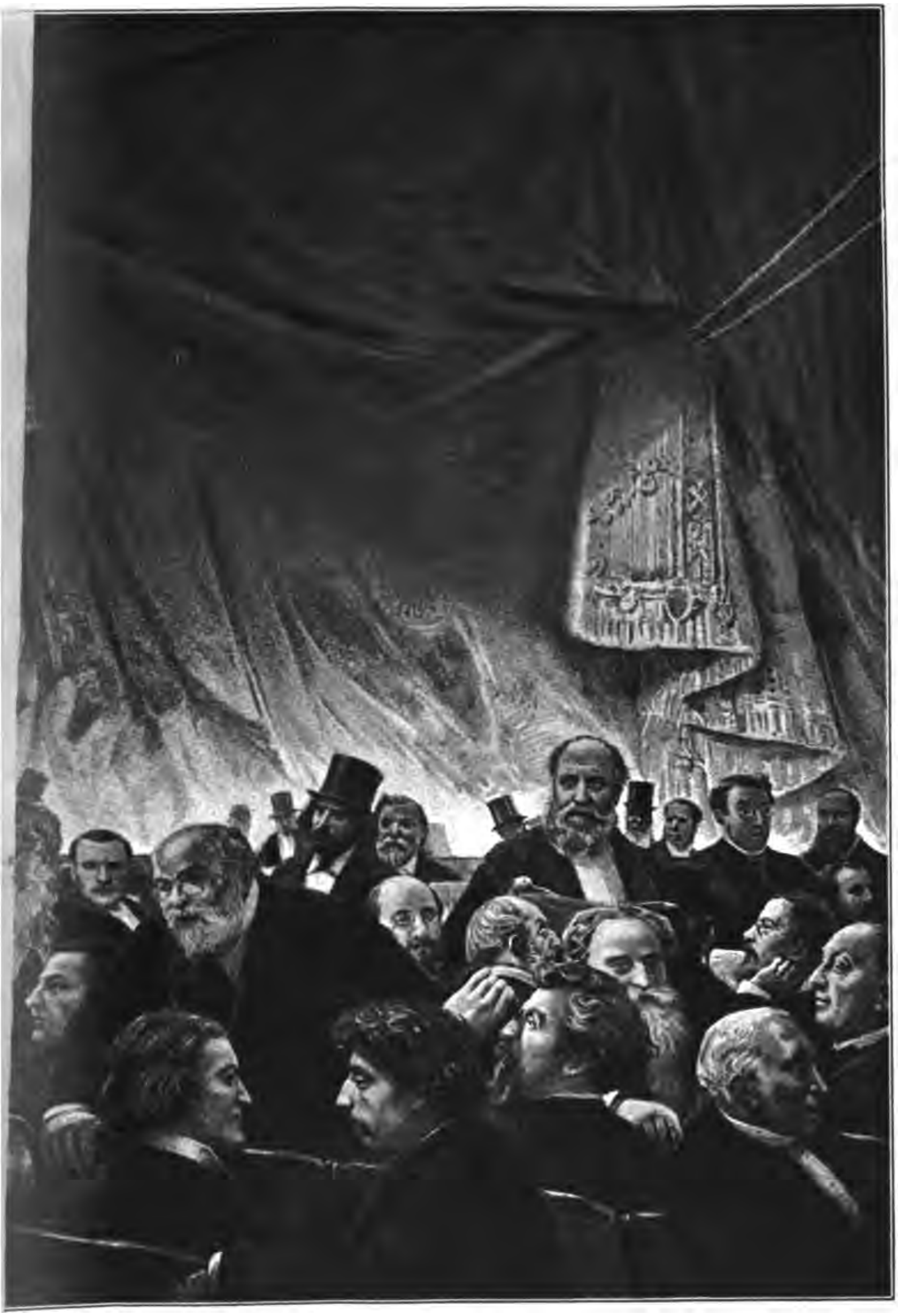
Zuerſt freilich legte er in der Geſchichte Oliviers (Olivier, poème, 1875) ein poetiſches, an Muſſet erinnerndes Selbſtbekenntnis ab. Olivier iſt ein junger Mann, der leichtſinnig dem Genuß gelebt hat und nun an einem Sonntag inmitten der frohen Menge die Leere ſeines Daſeins fühlt. Erinnerungen an ſeine Kinderjahre ziehen ihn in ſeine ländliche Heimat zurück. Dort leben alle friſchen Eindrücke der Jugendzeit, der naive Glaube, die reine Liebe in ihm wieder auf: Suſanne, die Tochter ſeines Wirtes, wirkt dieſes Wunder, als ſie ihm, die er als kleines Kind gekannt hat, in der Blüte ihrer ſechzehn Lenze entgegentritt. Olivier gibt ſich dem befreienden und erneuenden Zauber der Unſchuld hin und glaubt, ſeine Vergangenheit ſei abgethan. Menſchliche Selbſttäuſchung! Zweimal rufen eine Bewegung, ein Wort Suſannes das Bild ſeiner früheren Liebſchaften in ihm wach, und ihn erfaßt von neuem das unruhvolle Fieber, von dem er geheilt zu ſein wähnte. Weil er ſeine Vergangenheit nicht vergeſſen kann, beſchließt er, das Mädchen, das er liebt, aufzugeben. Dieſer Gegenſatz zwiſchen der unheilbaren Verderbtheit des Weltlings und der unberührten Unſchuld iſt alt, nur iſt der mit ſeiner Laſterhaftigkeit prahlende Kraftmenſch der romantiſchen Zeit ein eitler Poet geworden, den das Bewußtſein ſeiner vergifteten Seele empfindſam macht. Wirklich ergreifend iſt manche andere von Coppées einfachen Erzählungen, wie „Angelus“ in den „Poèmes modernes“ (1869), die Geſchichte eines alten Pfarrers und eines Totengräbers, die ſich aus ihrer trübſeligen Vereinſamung erlöſt fühlen, als ſie nach dem Angelusläuten auf den Stufen der Kirche einen ausgeſetzten Säugling finden, den ſie aufnehmen und mit aller Sorgfalt pflegen und


H. de Lapommeraye
Zola
Wolf
H. Fouquier
Hala-zier
Meis-nier
J. Aicard
Renan
E. de Goncourt
Richepin
A. Antoine
F. Duquesnel
P. Bourget
Feuillet
L. Halévy
Dumas
C
Augier
E. Thierry
Claretie


Gounod
Daudet
de Bornier
Abr. Dreyfus
A. Silvestre
Meissonier
George Ohnet
Sarcey
A. Theuriet
V. Cherbuliez
Arsène Houssaye
Jules Lemaître
Coppée
Banville
Pailleron
C. Doucet
Sardou
Ch. Garnier

er

l D



omédie française zu Paris.

tan (1886), in der Comédie française.

erziehen. Doch der Knabe bleibt ſchwächlich, und ſein ſieches Leben erliſcht, als er kaum ſieben Jahre alt geworden. Noch ſchwerer als vorher bedrückt nun die Laſt der Vereinſamung die beiden verlaſſenen Alten. Seinem Mitgefühl für die Arbeiter gibt Coppée im „Streik der Schmiede" (la Grève des Forgerons, 1869) ergreifenden Ausdruck, und rührend iſt auch die traurige Geſchichte von der armen Frau, die, um ſich aus dem Elend zu retten, in das ſie der ungeordnete Lebenswandel ihres Mannes gebracht hat, nach Paris als Amme geht. Das Kind, dem ſie in Paris Nahrung gibt, iſt ſchwächlich und ſtirbt. Sie kehrt heim, durch gute Nachrichten über ihr eigenes Kind getröſtet und hoffnungsvoll. Aber man hat ſie betrogen: auch ihr Kind iſt tot, die Wiege leer, das Opfer umſonſt gebracht. Der ergreifende Schmerz der Mutter aus dem Volke bildet einen ſchneidenden Gegenſatz zu der Gleichgültigkeit der Mutter aus der vornehmen Welt, die ihr Kind fremden Händen anvertraut und inmitten rauſchender Vergnügungen Leiden und Tod des eigenen Kindes vergißt.

Der faſt erkünſtelt einfachen und unverhüllten Darſtellung an und für ſich belangloſer Vorgänge verleiht der Dichter dadurch eine höhere Weihe, daß er die Poeſie zu einer barmherzigen Gehilfin der Nächſtenliebe macht; aber oft hinterlaſſen die Erzählungen Coppées doch nur ein Gefühl hilfloſen Mitleides, ein hartes Geſchick ſcheint ſeine Armen rettungslos zu Unglück und Elend zu verdammen, und man vernimmt nicht, was ein paar feſte Fäuſte, ein geſunder Sinn und ein ſtarker, fröhlicher Wille auch im Mißgeſchick vermögen. Entſchieden beſitzt Eugène Manuel (geb. 1820), der ſchon vor Coppée in ſeinen „Arbeitern" (les Ouvriers, 1870) und „Volkstümlichen Gedichten" (Poèmes populaires, 1871) das Leben der Geringen und der von den Sorgen des täglichen Erwerbs Heimgeſuchten behandelt hat, mehr Friſche, Natürlichkeit und Lebensmut als jener: er vertraut noch auf die Kraft einer Seele, die „das harte Geſetz der Arbeit ſtählt wie ein Schwert". Die Parnaſſiens haben durch ihre ſorgfältige und gewiſſenhafte Arbeit, die mit einem geſunden Sprachbewußtſein und feinem rhythmiſchen Gefühl Hand in Hand ging, in der künſtleriſchen Formgebung einen ſo glänzenden Fortſchritt herbeigeführt, daß ihr Wirken auf dieſem Gebiete von dauerndem Erfolg geblieben iſt. Dagegen war ihre kühle Objektivität, die dem Weſen der Dichtungsarten, die ſie mit Vorliebe pflegten, eigentlich widerſprach, bei den meiſten nur ein vorübergehender Zuſtand, und in der neueſten Zeit, die ihre Gunſt wieder Lamartine und Alfred de Vigny zuwendet, ſucht auch die Lyrik vor allem die von den Eindrücken der Außenwelt erzeugten ſehnſüchtigen Stimmungen und ahnungsvollen Regungen des inneren perſönlichen Lebens ſelbſt mit Hilfe neuer, noch über die Virtuoſität der Parnaſſiens hinausgehender Effekte gleichſam zu verſinnlichen. Sollte man in Vers und Sprache wirklich noch weiter kommen können, als man gelangt iſt, oder würde man nicht beſſer thun, den Vers ganz aufzugeben? Die Cäſur und damit die Abteilung des Alexandriners in zwei Halbverſe wird möglichſt verwiſcht, aber der Vers ſoll nicht allein noch biegſamer und geſchmeidiger, ſondern zugleich ausdrucksvoller, „ſymboliſcher" werden.

Verſchiedene Schulnamen ſind in letzter Zeit für die Anhänger dieſer Richtung in der Lyrik aufgekommen und auch wohl ſchon wieder verſchwunden: „Décadents", „Symbolistes" und „Esthètes". „Décadence" bezeichnete vornehmlich die Gegnerſchaft gegen den herrſchenden rhythmiſchen und metriſchen Brauch, die dem Herkommen Trotz bietende Willkür. Bedeutungsvoller erſcheint das Wort „Symboliſte", denn ein Symboliker möchte in den Worten und Begriffen die geheimen Beziehungen zu den Dingen ſelbſt ausdrücken. Der Symbolismus „verſucht die Idee in eine ſinnliche Form zu kleiden, die aber nicht ihr eigener Zweck ſein ſollte, ſondern die, indem ſie die Idee ausdrückte, ihr unterworfen bliebe. Die Idee ihrerſeits darf ſich nicht zeigen ohne die prächtigen Talare der äußerlichen Analogien. Denn der weſentliche Charakter der ſymboliſchen Kunſt beſteht darin, niemals bis zu der Konzeption der Idee an ſich zu gehen." (Moréas.)

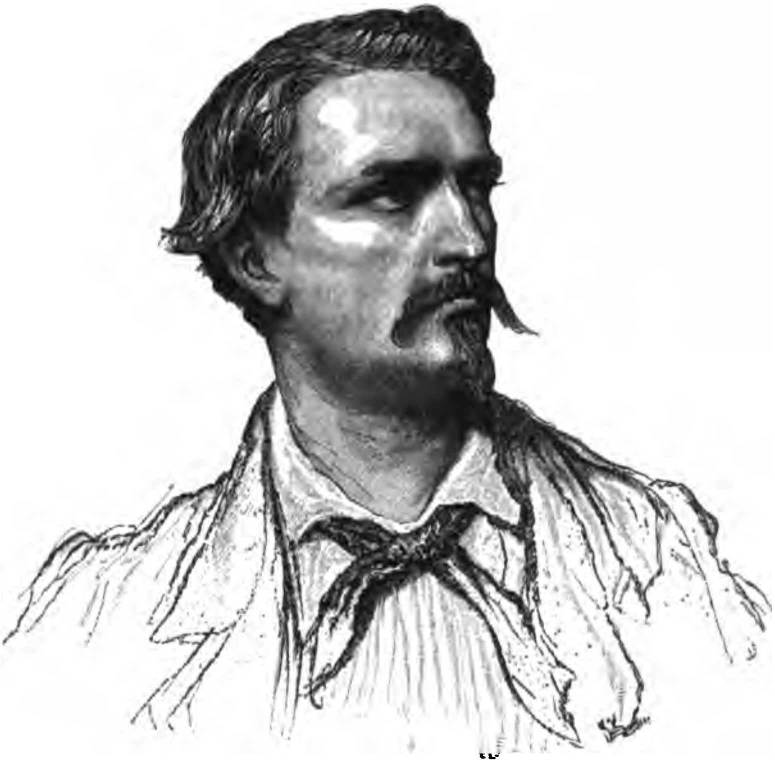
Die Führer der Symboliſten waren Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé. Paul Verlaine (geb. 1844), der Dichter der „Saturniſchen Gedichte“ (Poèmes Saturniens, 1866 und 1870), von „Einſt und Neulich“ (Jadis et naguère, 1885), „Romanzen ohne Worte“ (Romances sans paroles, 1887) und „Weisheit“ (Sagesse, 1891), war zuerſt Parnaſſien, ging dann aber ſeinen eigenen Weg und blieb, obgleich er, ein Villon des 19. Jahrhunderts, ſeine Kräfte in einem wüſten und ungeregelten Leben verzehrte, doch ein vorzüglicher Dichter. Er hat ſeine eigene Poetik (Jadis et Naguère), deren erſte Anweiſung iſt: „Vor allem Muſik!“ Er lehnt ſich gegen die techniſche Genauigkeit auf, er verlangt keine Farbe, ſondern Nuance, keine genauen und reichen Reime, ſondern unbeſtimmte, melodiſche Aſſonanzen. Aber trotz dieſer Lehren ſind die melodiöſen Verſe Verlaines oft von ganz überlegter Kunſt. Einzelne Dichtungen von ihm ſind der Ausdruck ſchmerzvoller Qual und myſtiſcher Inbrunſt. Stéphane Mallarmé (1842—98) iſt der Überſetzer des amerikaniſchen Dichters Edgar Allan Poe (Poèmes d'Edgar Poe, 1888). Während Verlaine die „Nuance“ und die „Muſik“ empfohlen hatte, ſtrebt er nach unbeſtimmter, verſchwommener Nebelhaftigkeit und völliger Formloſigkeit, nach einer Poeſie, die nicht zu denken, aber zu raten aufgibt (Verse et Prose, 1892).

Von dieſen beiden Meiſtern des Symbolismus geht eine poetiſche Bewegung aus, die nicht ohne Friſche iſt. Von einer wirklichen Schule kann natürlich nicht die Rede ſein, aber in Zeitſchriften und Sammlungen, wie „Mercure de France“, „l'Art et la Vie“ (Kunſt und Leben), „La Plume“ (Die Feder), wirken die Anregungen Verlaines weiter. Von den Dichtern, die dieſer Richtung angehören, ſeien noch genannt: Viélé-Griffin (Poèmes et Poésies, 1895), Henri de Régnier (Episodes, 1888; Poèmes, 1895), der die alte Mythologie ſymboliſch verwertet, Jean Moréas (le Pèlerin passioné, Der leidenſchaftliche Pilger) und unter den Ausländern der Belgier Maurice Maeterlinck (geb. 1862), der Dichter des Geheimnisvollen und der ahnungsvollen Gefühle (la Princesse Maleine, 1890; les Aveugles, Die Blinden; Pelléas et Mélisende). Dieſer Dichter ſchildert in poetiſcher Proſa Menſchen ohne Leidenſchaft und Willen, die durchs Leben irren „wie ein Blinder durch den Wald“. Maeterlinck hat ſich auch in der Puppenpoeſie verſucht (Trois petits danses pour marionettes, Drei kleine Tänze für Marionetten), doch übertrifft ihn hierin Maurice Bouchor (geb. 1855) in ſeinen Marionettenſtücken wie „Tobias“, „Noah“ und „Sainte Cécile“ (1889 bis 1894), anmutigen Dichtungen, die zum Gemüt ſprechen und eine feine antiquariſche und religiöſe Nachempfindung bekunden.

Da es ſeit der Romantik nun einmal ein Kennzeichen der modernen Dichtung geworden war, alle Erſcheinungen, in denen ſich das Leben der Menſchen und der Natur offenbart, aufzuſuchen, mußte auch die Wiedergabe des Landſchaftscharakters den Ehrgeiz der Dichter reizen. Die einen bemühen ſich, in ihren Verſen nur ein objektives, aber künſtleriſch begrenztes Landſchaftsbild zu malen, während andere in der Landſchaft ihre eigenen Stimmungen ſuchen oder ihrer Liebe zur heimiſchen Provinz Ausdruck geben.

Lamartines Vorbild hatte Joſeph Autran (1813—71) zum Dichter gemacht. Der Zauber der Heimatspoeſie, der ſchon in den früheren Werken des Bretonen Auguſte Brizeux (1803—58) wirkte, lebt auch in den innigen und graziöſen Idyllen und Erzählungen, in denen uns dieſer Dichter nach der Bretagne führt („Marie“, 1831; „Les Bretons“, 1845; „Histoires poétiques“, 1855), und ebenſo in den naturfreudigen Gedichten André Theuriets (geb. 1833). Theuriet ſtammte aus Marly-le-Bri (Seine-et-Oiſe), aber die Heimat ſeiner Jugend war das waldreiche Lothringen. Seine erſte Sammlung („Le chemin de bois“, Der Holzweg,

1867) zeigt ſchon durch ihren Titel, daß in ihr die Poeſie des heimiſchen Waldes den Ton angibt. Er offenbart ſich als einen Dichter, der die Natur liebevoll und genau beobachtet und genießt. Die menſchliche Staffage dieſer Waldpoeſie bilden die Holzhauer, und Theuriet trägt auch dem mitfühlenden und realiſtiſchen Zuge der Dichtung ſeiner Zeit in der gerührten Darſtellung der Leiden der von des Lebens Not Bedrängten Rechnung. In ſeiner zweiten Gedichtſammlung („le Bleu et le Noir, poèmes de la vie réelle“, Blau und ſchwarz, Gedichte aus der Wirklichkeit, 1874) tritt der Gegenſatz zwiſchen Heiterem und Ernſtem noch mehr hervor:



Frederi Miſtral. Nach der Radierung von Gaillard (Zeichnung von Hébert). Vgl. Text, S. 714.

wehmütige Rückblicke auf vergangene Freuden, mitleidige Ausblicke auf die Not und die beſcheidenen Freuden ſympathiſcher Menſchen, frohes Naturgenießen und menſchliches Mitgefühl. Der Dichter zeigt ſich in ſeinen Landſchaftsſchilderungen auch in der Bretagne heimiſch und malt behagliche Bilder aus dem Familienleben der Provinz. Seine poetiſche Sprache iſt von großer Reinheit, außerdem verleiht er ihr durch den Gebrauch altertümlicher Wendungen öfter einen beſonderen Reiz. Manche ſeiner Lieder zeigen nahe Verwandtſchaft mit dem deutſchen Volksliede („Brunette“). Jean Aicard (geb. 1848) verbindet die Landſchaftsmalerei mit der Idylle in ſeinen „provenzaliſchen Gedichten“ (Poèmes de Provence, 1874). Er beſchreibt die Städte des Südens, ſchildert die ländlichen Feſte, die Bauern bei der Arbeit, die Weinleſe, die Olivenernte, die Herden auf der Weide, die Fiſcher und das Meer.

Aber noch viel lebensvoller und eigenartiger enthüllte ſich die Poeſie des ſüdlichen Frankreich, als die nie erſtorbene Dichtung in provenzaliſcher Sprache ſelbſt wieder ihren glänzenden

Aufſchwung nahm. Kaum hatte der Friſeur Jacques Jauſſemin (Jasmin, 1798—1864) durch ſeine ſcherzhaften Epen und kindlich frohſinnigen Lieder (las Papillotos, Haarwickel, 1835 bis 1843) die heimatliche gascogniſche Mundart zu allgemein anerkannten und friſchen litterariſchen Ehren gebracht, als im Gebiet der Provence ſelbſt Jouſé Roumanille (1818—91) die neuprovenzaliſche Dichterſchule ins Leben rief. Roumanille, dem Verfaſſer der „Maßliebchen" (Margarideto, 1847), verdankt am meiſten Frederi Miſtral (geb. 1830; ſ. die Abbildung, S. 713) aus Maiano (Maillane, Bouches-du-Rhône); mit ſeinem Lehrer, mit Théodore Aubanel (1829—86) und anderen Freunden ſchloß er 1854 den Bund der Felibre (lou Felibrige), „um die Spreu vom Weizen zu ſondern", die Heimatſprache zu adeln, zu bereichern und dauernd zu befeſtigen. Seit 1855 gaben die Felibre einen provenzaliſchen Muſenalmanach (Armana prouvençau, bis 1899 vierundvierzig Bände) heraus, der der neuprovenzaliſchen Dichtung zahlreiche Freunde gewonnen hat. Die herrlichſte von Miſtrals Dichtungen: „Mirèio" (Mireille, 1859), iſt nur die ſchlichte Geſchichte der Liebe eines armen Burſchen und einer reichen Bauerntochter, die mit dem Tode der Liebenden endet, aber in ihr verklärt ſich das Leben der ſonnigen Provence in den landſchaftlichen Schilderungen von reichſter Lebensfülle und in den ſo glühend, innig und wahr dargeſtellten menſchlichen Gefühlen, daß dieſes in der heimiſchen Mundart des Dichters geſchriebene Werk als eine der edelſten und ſchönſten Blüten erſcheint, die den reichen Kranz der neueren franzöſiſchen Dichtung ziert.

Register.

Aaliz de Cundé 118.
—, Schön 13.
— von Löwen 107. 108.
Aaluf 110. 111.
Abailard 104. 172. 192. 213. 262. 273.
Abbadie, Jacques 427.
Abenteuerroman 135. 155. 165. 170. 219. 307. 408. 513.
About, Edmond 668. 686.
Académie des jeux floraux 85.
— française 387. 388. 389. 426.
Accurſius, Gloſſe des 220.
Achtſilbler 21. 59. 60. 67. 70. 88. 101. 103. 108. 118. 127. 134. 157. 164. 166. 191. 201. 213. 236. 245. 280. 281. 282. 299. 300. 302. 307.
Actes des Apôtres, ſ. Apoſtelgeſchichte.
acteur 284.
Adam de le Hale 22. 175. 190. 278. 279. 280. 289.
— von Juvenchi 189.
— von Petitpont 121.
Adamsſpiel 275. 280. 305.
Addiſon 529. 535. 536.
Adelchis 42.
Adelina joculatrix 23. 106.
Ademar von Chabanais 201.
— von Le Puy 87.
— V. von Limoges 72.
Adenet le Roi 28. 36. 42. 55. 205. 206.
Adventsevangelien 298.
Aelred 213.
Agnes, die heil. 10.
Agrippa, Cornelius 267.
Aicard, Jean 713.
Aie von Avignon 44.
Aigaliers, Loudon d' 383.
Aigar und Maurin 46.
Ailly, Abbé d' 429.
Aimé-Martin 588.
Aimeri von Narbonne 26. 38. 58.
Aimeric von Pegulha 68. 82. 85.
Aiol 21.
Akenſide 590.
Alain Chartier 258. 259. 270.
Alanus 212.
Alarcon, Juan d' 415.
Alarici Breviarium 57. 92.
Alary, Abbé 521.
alba 8. 14. 15. 69. 229.
Albemarle, Lord 507.
Alberich 6. 17. 19. 32.
Alberico von Romano 98.
Alberon, ſ. Alberich.
Albert von Aachen 49.
— von Antiochien 223.
Albertet 66.
Alberti 345.
Albertus Magnus 202.
Albigenſer 82. 83. 84. 87. 94.
Albret, Jeanne d' 363.
Albri von Biſenzün 104. 118.
Alembert, Jean Lerond d' 544. 550. 552. 554 f. 560. 561. 563. 569.
Alexander Neckam 201.
— von Bernai (de Paris) 151. 152.
— von Lichfield 167.
— von Lincoln 109.
— der Große, Alexandergedicht, Alexanderroman, Alexanderſage 103. 104. 118. 151. 164. 197. 206. 238.
Alexanders Brief an Ariſtoteles 151.
Alexandriner 21. 66. 115. 127. 151. 268. 277. 299. 307. 351. 355. 358. 377. 381. 708. 711.
Alexandrinerlaiſſe 156. 157. 171. 191. 205. 206. 213. 219. 225. 244.
Alexis 687.
Alexius 95. 102. 116. 117. 127. 166. 281.
Alfons II. von Aragonien 72. 74. 79.
— VIII. von Kaſtilien 60.
— X. von Kaſtilien 84.
— von Poitiers 214. 226. 227.
Alfred, König 201.
— von Beverley 141.
Alfrid 151.
Algarotti 542.
Aliſcans 34. 35. 36. 58. 203.
Alix, Königin 229.
Alix von Blois 135.
Allan-Despréaux 642.
Allegorie 108. 209. 210. 213. 218. 246. 249. 255. 266. 290. 293. 296. 318. 319.
Allitteration 66. 80.
alternance 28. 188. 267. 270.
Altes Teſtament 307; ſ. auch Viel testament.
Amadi 229.
Amadis 324.
Amboiſe, François d' 361.
Ambroiſe 134.
Ami et Amile 22. 38. 53. 54. 281.
Amon von Varennes 152.
Amor und Pſyche 153.
Amyot, Jacques 312. 335. 336. 365. 388.
Anakreon 348. 592.
Ancelot, Jacques Arſène 628.
Andeli, Henri d' 173.
Andilly, Arnauld d' 405.
Andreas, Kaplan 136. 149. 150. 211.
Andreu von Coutances 134.
Andrieu de la Vigne 266. 284. 295. 297.
Andrieux, Jean Stanislas 593. 599. 600. 601. 627. 640.
Äneas, ſ. Eneas.
Aneau, Barthélemy 315. 345.
Äneïs 118. 267.
Anfoſſo 78.
Angennes, Julie d' 404. 405.
Angier 169.
Anglonormanniſche Sprache 115.
Anna von Bretagne 265. 266. 295.
Annalen des Heiligen Landes 229.
Anne, Oraison de sainte 251.
Annius von Viterbo 268.
Anonymus Neveleti, ſ. Nevelet.
Anonymus von Béthune, ſ. Béthune.
Anſeïs de Carthage 26. 58.
Anſelm von Canterbury 104. 109.
Anſtandslehren 90.
Antoine 701.
— de la Sale 247. 252.
Anton, Baſtard von Burgund 246.

Anton von Lothringen 303. 304.
aoi 22.
Apokryphen 294.
Apollonius von Tyrus 54.
Apolog 490.
Apoſtelgeſchichte 286. 287. 294.
Appian 471.
Apulejus 453. 489.
Aquin 31. 105.
Arago 705.
Arène, Paul 661.
Aretino, Pietro 325. 378.
Argens, d' 542.
Argenſon, Marquis von 521.
Argot, ſ. Gaunerſprache.
Arioſto 331. 360. 361. 365. 488. 533. 540.
Ariſtophanes 347. 469. 698.
Ariſtoteles 126. 262. 357. 383. 384. 420. 440. 466. 483. 657.
Arnauld, Antoine 396. 397 f. 399. 401. 429. 439. 474. 481. 485. 487. 505.
Arnault, Antoine Vincent 600. 627. 628.
Arnaut Daniel 70. 72. 74. 77. 79. 80.
— von Mareuil 70. 72. 73. 74. 75.
Arnoul Greban 293. 294.
Arnulf von Ardres 49.
Ars minor 126.
Art de dictier et de fere chançons 240.
Arthur, Arthurroman, Arthurſage 7. 37. 55. 89. 109. 131. 140. 141. 142. 165. 166. 206. 219. 232. 307.
Äſchylos 692. 708.
Äſop 128. 198. 199. 200. 490.
Äſops Leben 194.
Aſpremont 29. 55. 206.
Assises de Jérusalem 224.
Aſſonanz 9. 15. 21. 37. 55. 56. 101. 164.
Aſſonierende Laiſſen 220.
Aſſoucy, Charles d' 413.
Athenäus 346.
Athis und Prophilias 152. 165.
Aubanel, Théodore 714.
Auberi le Bourguignon 21. 46. 48.
Auberin (Aubri), Kanonikus 104.
Auberon, ſ. Alberich.
Aubert, ſ. David Aubert.
Aubignac, Abbé d' 407. 414.
Aubigné, Theodor Agrippa d' 363. 364. 369. 373.
Auboïn von Sézanne 150.
Aucaſſin und Nicolete 21. 23. 220. 249.
Audefroi le Baſtart 163. 188.
Audiart 66. 81. 82.
Audigier 21. 22.
Audin 490.
Auerbach, Berthold 661.
Auferſtehungsſpiel 277. 280. 289. 290. 292. 293. 294.
Auger, Louis Simon 629.
Augier, Emile 640. 693—696. 699. 701. 702.
— Paul 321. 537.
Auguſtin 262. 273. 395. 574.
Aulnoy, Gräfin von 508. 509.
Aulus Gellius 346.
Aurevilly, Barbey d' 671. 686.
Autcharius 42.
Autran, Joſephe 640. 712.
Averroes 223. 705.
Avianus 199. 201. 202. 490.
Avionnet 201. 202.
Avitus 364.
Azalais von Béziers 72. 75.
— von Marſeille 76.
— von Saluzzo 75.

baastel 19.
Bachelin, ſ. Olivier Bachelin.
Bachenabenteuer 196. 200.
badin 300.
Bagnyon, ſ. Jean Bagnyon.
Baïf, Jean Antoine de 344. 352. 353. 365. 387.
— Lazare de 356.
Bain 670.
bal 10.
balada 12. 69. 177.
balade 12.
Baldewin, Graf 87.
Balduin II. von Guines 151.
— IV. vom Hennegau 135.
— V. vom Hennegau 155.
Balduinus, Eſel 196.
Balian d'Ibelin 229.
Baligant 25. 26.
Ballade 234. 235. 236. 237. 238. 240. 241. 256. 270. 405. 482. 704.
Ballanche, Pierre Simon 610.
ballete 12. 175.
Balzac, Jean Louis Guez de 348. 376. 387. 389 f. 405. 406. 418.
— Honoré de 640. 650. 651. 652. 656. 661. 663—666. 674. 675. 677. 679. 682. 694. 695.
Banville, Théodore de 303. 706. 708.
Barante, Proſper Baron de 613. 654.
Barbara, die heil. 288.
Barbier, Auguſte 596. 619.
Barbieri, Giuſeppe 93.
Barbin 510.
Barclay 407.
Barlaam und Joſaphat 206. 281. 295.
Barral von Marſeille 65. 66. 68. 73. 76.
Barrès, Maurice 692.
Barrin 505.
Barthélemy, Jean Jacques 588 f
Bartholomäus Anglicus 171. 262.
Bartolomäus, Nicolaus 356.
Baſina 17.
Basoche 291. 295. 300. 301.
—, Petite 292.
— von Rouen 292.
Baſochiens 292. 303.
Baſſelin, ſ. Olivier Bachelin.
Baſſompierre 499.
Bataille de trente Englois et de trente Bretons 244.
— Loquifer 87.
Batteux, Charles 557.
Baude, ſ. Henri Baude.
Baudeau, Antoine 407.
Baudelaire, Charles 674. 706. 707.
Baudoin 412.
Baudouin de Condé 213. 215.
— de Sébourg 244.
Baumbach, Rudolf 193.
Bayard 323.
Bayle, Pierre 504 f. 520. 530. 541. 546. 555.
Bazin 486.
Beatrix von Burgund 135.
— von Monſerrat 75.
Beaudouin 490.
Beaumanoir, ſ. Philipp de Remi.
Beaumarchais, Pierre Auguſtin Caron de 216. 537. 579 f. 598. 599. 698.
Beaumont, Chriſtophe de 573. 574.
Beauvilliers, Herzogin von 509.
Beccaria 551.
Becq de Fouquières 594.
Becque, Henri 701.
Bectoz, Claude Scholaſtica de 322.
Beda 99.
Béjart, Armande 450.
— Madeleine 447.
Belin (Belinus) 196.
Belleau, Remi 344. 354. 361. 373.
Belloy, Pierre Laurent de 577. 624.
Bembo, Pietro 321. 345.
Beneeit (Benoît) de Sainte More 15. 121. 122. 124. 126. 166.
— von Saint-Albans 127.
Benfey, Theodor 154.
Benſerade, Iſaac 405. 422. 486.
Béranger, Jean Pierre de 487. 615. 616—618.
Berdic 106.
Berengar von Tours 104.
bergerette 237.
bergerie 300.
Bernard, Claude 679.
— Jacques 505.
— Pierre Joſeph 592.
— Thomas 560.
Bernardet 89.
Bernardo del Carpio 54.
Bernart Arnaut von Montcuc 82

Bernart de Corbie 50. 220.
— d'Eſclot 88.
— von Grandmont 197.
— Ydros 95.
Berneville, Marie Cathérine Jumelle de 508.
Bernhard von Clairvaux 103. 104. 159. 160. 172. 209. 293. 297.
— von Toulouſe 88.
— von Ventadour 62. 64. 65. 71. 72. 84. 90. 121. 156. 178.
Bernhardt, Sarah 700.
Berni 378.
Bernis, François Joachim 592. 595.
Berol 111. 112. 181.
Berſuire, ſ. Pierre Berſuire.
Bertaut, Jean 368. 366.
Berte as grans piés 28. 58. 206. 281.
Bertha, Gräfin 47.
Bertharius 42.
Bertin, Antoine 592.
Bertolai von Laon 48.
Bertram, Biſchof von Metz 154.
Bertran Carbonel von Marſeille 70.
— de Born 65. 67. 68. 73. 77. 78. 79. 80. 81. 92. 134. 179.
Bertrand du Gueſclin 81.
Bertrant de Bar-ſur-Aube 22. 24. 36. 37. 38. 39. 40. 55. 164. 241.
Bertremiel 214.
Bérulle 368.
Bestiaire, ſ. Tierbuch.
— divin 167.
Bethlehemiſcher Kindermord 285.
Béthune, Maximilien de, ſ. Sully.
— Anonymus von 225.
Bexon 563.
Beyle, Henri (Stendhal) 629. 632. 666. 667. 675. 689. 690. 691.
Bèze (Beza), Theodore de 315. 335. 337. 358. 368.
Bibel, Bibelüberſetzung 95. 158. 220. 308. 312.
Bible 179. 180.
Bibliothèque bleue, ſ. Volksbücher.
Bien avisé, Mal avisé 297. 298.
Billard, Claude 379.
Biographien der Troubadours 92.
Biran, Maine de 615.
Bizet 655.
Björnſon 687. 701.
Blacatz 68.
Blaiſe 163.
Blancandin 204.
Blanche, Königin 258.
— von Kaſtilien 205.
Blaſon 320.
Blinden und Lahmen, Moralität vom 295.
Blondel 226.
— de Neele 182.
Bloſſeville 256.
Blumenſpiele 85.
Boccaccio 125. 152. 154. 253. 262. 282. 331. 488. 640.
Bodel, ſ. Jean Bodel.
Bodin, Jean 338.
Boemund von Antiochien 72.
Boëthius 56. 57. 89. 126. 134. 166. 212. 218. 249. 258.
Boëtie, ſ. La Boëtie.
Bogumilen 94.
Boieldieu 111.
Boileau, Nicolas 323. 348. 349. 355. 375. 378. 394. 399. 408. 410. 412. 418. 421. 426. 435. 441. 446. 451. 458. 459. 461. 463. 464. 465. 473. 474. 475. 479 f. 490. 492. 493. 495. 508. 520. 585. 590. 596. 627. 701.
Boisrobert, Abbé 388. 414. 422. 423. 458.
Boiſſier, Gaſton 678.
Bojardo 244.
Bolingbroke 532. 544. 547. 548. 559.
Bolomier 264.
Bonald 616. 620.
Bonarelli 383.
Bonaventura 91.
Bonifaz II. von Monferrat 64. 65. 75. 82.
Bonnétain 687.
Bonneuil, Madame de 598.
Borderie, Jean 321.
Bornier, Henri de 692.
Borron, ſ. Robert de Borron.
Boſo von Arles 20.
Boſſuet, Jacques Bénigne 295. 368. 403. 406. 426. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 493. 494. 498. 501. 509. 545. 607.
Bouchet, Jean 269. 270. 315. 380.
— Guillaume 378.
Bouchor, Maurice 712.
Boucicaut, Marſchall 241.
Boufflers, Marquis von 590. 592.
— Marquiſe von 574.
Bouhours 379. 429. 482. 492.
Bouilhet, Louis 707.
Bounin, Gabriel 358.
Bourbon, Nikolas 315.
Bourdaloue, Louis 368. 445. 446.
Bourgeois, Jacques 360.
Bourges, Clémence de 322.
Bourget, Paul 690. 691.
Bourſault, Edme 451. 468. 469.
Bouvière, ſ. Guyon.
Brach, Pierre du 368.
Brait Merlin 160.
branche 195. 229.
Brantôme, Pierre de Bourdeilles, Abt von 305. 336. 368. 370.
Brazais, de 598.
Brechen der Reime 307.
Brécourt, Guillaume Marcoureau de 464.
Brendan 108.
Breviari d'amor 90.
Briand 298.
Brieux, Eugène 701. 702.
Brinon, Frau von 475.
Brizeux, Auguſte 712.
Brodeau, Viktor 315. 317. 328.
Bruiant 195.
Brun 196.
Brunetière, Ferdinand 671. 672.
Brunetto Latino 161. 212. 230.
Bruno, Giordano 378.
Brut 109. 123. 131. 174.
Bucarius 246.
Buchanan, George 356. 368.
Bücher der Könige 158.
Buddha 206. 233.
Budé, Guillaume (Budaeus) 265. 270. 311.
Bueve de Comarchis 28.
— de Hanstone 21. 28. 40. 46. 68.
Buffon, Leclerc de 554. 562 f. 595.
Bühne 285. 286.
Buloz 658.
Bunyan 245.
Buonaparte, Nicolo 362.
Bureau de la Chambre 427.
Bürgerſtand 308.
Burgunder 5. 6.
Burgundiſche Schule 246. 267. 315.
Burlatz, Gräfin von 75.
Burleske Dichtung 412.
Buſſy, ſ. Rabutin.
Buttet, Claude 354.
Byron 619. 620. 625. 637. 639. 648. 657. 708.

Cabanis 670.
Cabet 656.
Cairel 179.
Caitif 50.
Calas, Jean 551. 556.
Calderon 423. 460.
Callière 508.
Calvin, Jean 270. 312. 313. 318. 327. 332. 333. 334. 337.
Camerarius 332.
Campan 582.
Campiſtron, Jean Galbert de 478. 514.
Camus, Pierre 372. 509.
Canso d'Antiocha 87.
canso redonda 66. 70.
cantefable 220.
Cantilene 28.
Caraccioli, Marcheſe 560.
Cardinot 302.
Carle, Lancelot de 368.
Carmontelle 641.
Carneades 705.
carole 10.
Caron, Louis le 354.
— Pierre Auguſtin, ſ. Beaumarchais.
Carrogis, Louis, ſ. Carmontelle.

Carros, lo 75.
Carte de Tendre 410.
Carteſius, ſ. Descartes.
Cäſar 3. 4. 225.
Cäſarius von Arles 8.
Caſaubonus 495.
Caſtellanus, ſ. Du Chaſtel.
Caſtelnau, Henriette Julie de 508.
Castiagilos 90.
Caſtro, Guillen de 415. 416.
Cäſur 9. 243. 265. 269. 270. 377.
Catonis Disticha 113. 127. 189.
Catull 592.
Cazotte, Jacques 584.
Céard 687.
Cénacle 644. 646. 647.
Cent nouvelles nouvelles 253. 331. 332.
Cerca(l)mon 13. 60. 63. 64.
Cervantes 324. 382. 512.
Chalcidius 223.
Chambers, Ephraim 554.
champ royal, ſ. chant royal.
Champier, Symphorien 269.
chanso 67. 94. 176.
— sirventes 68. 76.
chanson 176. 205. 386. 483. 498. 518. 591.
— à toile 8. 10. 12. 156. 188.
— balladee 237.
— d'Antioche 49.
— de geste 18. 21. 88. 136. 137. 156. 163. 164. 165. 166. 205. 206. 217. 264. 306. 308.
— de Jérusalem 49.
— de mal mariée 8. 12.
— de Roland 26.
— de Roncevaux 26.
— d'histoire, ſ. chanson à toile.
— royal 236. 237.
chant royal 234. 236.
Chantecler 195.
Chantelauſe 436.
Chapelain, Jean 383. 384. 388. 391. 404. 405. 406. 407. 410. 414. 417. 433. 480. 528.
Chapuzeau, Samuel 460. 464.
Charakterkomödie 415. 424. 585.
Charibert 17.
Charlemagne 206.
Charpentier 486.
Charrette, Conte de la 138. 147.
Charrière, Agnes Iſabelle Eliſabeth von 583. 607.
Charroi de Nîmes 34. 58.
Charron, Pierre 369.
Chartier, ſ. Alain Chartier.
Chaſſeboeuf, Conſtantin François 597.
Chastelaine de Vergi 207.
Chaſtellain, ſ. Georges Chaſtellain.
Chateaubriand, François René de 511. 601. 604 f. 612. 619. 620. 622. 625. 627. 637. 644. 650. 657. 674. 676. 684. 708.
Châtelet, Marquiſe du 534. 545. 547.
Chatrian, Alexandre 661. 686.
Chatterton 638.
Chaucer 125. 171. 241. 242. 243. 245.
Chaulieu, Guillaume de 518. 526.
Chauſſiran 537.
Chênedollé, Charles Julien 600. 655. 703.
Chénier, André 593 f. 623. 638.
— Gabriel 594.
— Joſeph 594. 598.
Cherbuliez, Victor 686.
Chéruel 500.
Cheſterfield, Lord 544.
Chevalier au cygne 50.
Chézy, Helmine von 203.
Chievrefueil, Lai del 120.
Childerich 17. 29.
Chilperich 29.
Chirurgie 90.
Chlodwig 5. 6. 17.
Chlodwigs Bekehrung 281.
Chlothars II. Sachſenkrieg 17. 18. 19. 21. 52.
Chlothilde 17.
Choderlos de la Clos 584.
Choiſeul 500.
Chopin 661.
Chreſtien, Florent 343.
— Nicolas 379.
Chriſtentum 4.
Chriſti Geburt 292.
Chriſtian von Troyes 118. 136. 137. 138—143. 146. 147. 148. 149. 161. 165. 177. 191. 202. 208. 211. 213. 241. 307.
Chriſtine de Piſan 240. 245. 247 bis 250. 263. 307.
Chronik von Saint-Denis 206. 217. 226—228. 253. 304.
Chronique d'outre mer 222.
— scandaleuse 262.
Cicero 212. 231. 260. 346. 365. 390.
Cicognini 454.
Cideville 527.
cifonie 23. 55.
Cinq auteurs 414.
Cinthio, Giraldo 331.
Cladel, Léon 686.
Claës, Balthazar 664.
Clamanges, ſ. Nicolas de Clamanges.
Clamença 85.
Claude Platin 264.
Claveret, Jean de 383. 385.
Clavigo 579.
Clément, Jean Marie 590.
Cleomades 205. 206. 265.
clerquois 104.
Clerſelier 394.
Cligés 132. 138. 142. 165. 184. 211.
clos 236.
Club de l'entresol 521.
cobla capfinida 87.
— esparsa 70.
Codex Justiniani 220.
Codi, lo 92.
Coëffetau, Nicolas 427.
Coignard, Abbé 689.
Coigny, Aimée de, Herzogin von Fleury 594.
Col, ſ. Gontier Col, Pierre Col.
Colard Manſion 253.
Colardeau, Charles Pierre 592. 595.
Colbert 426. 465. 467. 475. 480. 481.
Colin Muſet 187.
Collé, Charles 591. 618.
Collège de France 311.
Collegium Trilingue 311.
Colletet 405. 414.
Comédie française 461.
— noble 535.
Comeſtor, ſ. Petrus Comeſtor.
commedia dell' Arte 447.
Commynes, ſ. Philipp de Commynes.
Compagnons gallois 260.
complainte 236—238.
— de Jerusalem 186.
Computus 107. 209.
Comte, Auguſte 616. 710.
Conards 292.
Concile de Bâle 297.
Concilium Amoris 207.
Condé, Prinz von 336. 473. 477. 495. 498.
— Prinzeſſin von 404.
— ſ. Jehan de Condé, Baudouin de Condé.
Condillac, Étienne de 396. 529. 563. 564. 615. 670.
conflictus 296.
Confrarie de la Passion 290. 293. 294. 295.
confréries 290.
Congiés 30. 190.
Conquista de Ultramar 87.
Conrart, Valentin 387. 388. 390. 404. 407.
Conſtant, Benjamin 602. 607. 616. 625. 667. 689.
Contaminationen 358. 424.
Conti 442. 455. 573. 574.
Contredicts de Songecreux 302.
Contredits de Franc Gontier 239.
Coppée, François 683. 708. 710. 711.
coq à l'âne, ſ. Epître du coq à l'âne.
Coquillart, ſ. Guillaume Coquillart.
Coquillarts 257.
Cor, Lai du 120.
Corbechon, ſ. Jean Corbechon.
Corday, Charlotte 594. 640.
Cornards 292.

Corneille, Pierre 123. 269. 359. 368. 382. 383. 385. 386. 390. 393. 405. 406. 408. 409. **413 f.** 417—422. 424. 431. 448. 450. 453. 458. 465—469. 478. 479. 482. 483. 498. 502. 503. 514. 532. 537. 551. 627. 689.
— Thomas **423.** 463. 464.
Cornette, Farce de la 301.
Coronement Looïs 34.
Corpus juris 220.
Corrozet, Gilles 321. 490.
cort 74.
Cortois d'Arras 299.
Coſpeau 404.
Cotin, Abbé **405.** 459. 481.
Cottin 611.
Couart 195.
Coucy, Kaſtellan von, ſ. Gui.
Coulanges, Frau von 435.
— Marquis de 493.
coupe feminine 323.
Courier, Paul Louis 617.
Couronnement Renart 215.
Courville, Joachim Thibault de 353.
Couſin, Victor 436. **615.** 616. 670.
Coutumes du Beauvaisis 224.
Covenant Viviën 34.
Crébillon, Claude de 538.
— Prosper Jolyot de 514. 533.
Crescentia 205. 208. 281.
Crestiien li Gois 137.
Cretin, Guillaume 267. 269. 315.
Criſpin 464.
— und Criſpinian 282. 290.
Criſpinus, Prieſter 159.
Crusca 387.
cry 285. 305.
— de la Basoche 291.
Cuchulinn 146.
Cuenon von Béthune **178.** 179. 191.
Cuer de philosophie 223.
Cultorismus 406.
Curtius Rufus, Quintus 103. 152. 153. 251.
Cuvelier 244.
Cuvier 563. 705.
Cuvier, le 300.
Cyrano de Bergerac **412.** 422. 458.

Dacier, Anna 519. 520.
Dagobert 17.
Damigeron 117.
Damilaville 544.
dance 10.
Dancourt, Florent Carton 515 f.
Dangeau, Marquis von 499.
Daniel 273. 274. 280.
dansa 12. **69.** 70. 85. 237.
Dante 7. 72. 73. 77—80. 85. 94. 185. 249. 250. 268. 271. 649. 706.
Danton 598.
Darcet 561.
Dares Phrygius 124.
Darwin 590.
Daſpol 68.
Daubenton 563.
Daude de Prades 90.
Daudet, Alphonſe **682—685.**
Dauphin von Auvergne 64. 184.
Daurat, Jean 344.
Daurel und Beton 46.
David **108.** 114. 166.
— Aubert 246.
débat 322.
Débats 668.
Décadents 711.
Defoe 541.
Dekretalen 220.
Delavigne, Caſimir **618.** 627. 640.
Deleyre 561.
Delille, Jacques **589 f.** 595. 600. 601.
Denis Foulechat 262.
— Piramus 128.
Deniſot, Nicolas 354.
Dermod 169.
Désaugiers, Marc Antoine **616** bis 618.
Des Autels, Guillaume 354.
descant 190.
Descartes, René 368. **391 f.** 396. 402. 406. 427. 429. 438. 439. 484. 492. 496. 503. 504. 507. 556. 563. 616.
Descaves 687.
Deschamps, Antony 646.
— Emile 646.
— ſ. auch Euſtache Deschamps.
descort **69.** 76. 120. 176. 182. 187.
Deshayes, Cathérine 463.
Deshoulières, Antoinette von 473. 493.
Des Maizeaux 502.
Desmareſts de Saint-Sorlin 405. **408.** 410. 424. 483. 484.
Desmazures, Louis 358.
Des Periers, Bonaventure 312. **314.** 315. 317. **323.** 330.
Desportes, Philippe 363. **365.** 377. 378.
Despréaux, ſ. Boileau.
desputoison 296.
Destouches, Néricault 535. 536.
Deſtutt de Tracy **615.** 667. 670.
Deymier 376.
Dialoge 299.
Diätetik 90.
Dickens 683.
Dictys, ſ. Diktys.
Diderot, Denis 368. 425. 533. 547. **552 f.** 561—563. 565. 566. 569. 574. 576. **577 f.** 581. 582. 586. 589.
Dierx, Léon 708.
Diez, Friedrich 59. 73. 74. 75.
Digulleville, ſ. Guillaume de Digulleville.
Diktys Cretenſis 124. 268.
Diodor 336.
Dionyſius 292.
Diphilus von Sinope 450.
Disnemandy, ſ. Daurat.
dit 143. 205. 213—215. 224.
— des anelés 222.
doctor de trobar 84.
Doette, Schön 10.
Dolce, Lodovico 362.
Dolet, Eſtienne 311. 312. **314.** 315.
Dolopathos 51. 155.
Don Juan 130.
— Quijote 373. 374.
Donatus, Älius 94.
Donnay, Maurice 702.
Doomsdaybook 23.
Doon de Mayence 40.
— de Nanteuil 40. 44.
Doppelſeſtine 80.
Doppelverſikel 99.
Dorat, Claude Joſeph 592. 595.
dorelot 176.
Dorfgeſchichte 661.
Dorimond 454.
Doſtojewskij 687.
Douin de Lavesne 193.
Dozy, Reinhart 36.
Dracontius 364.
Drama 7. 271. 297. 307. 356. 379. 413. 446. 514. 576. 599. 624. 627; ſ. auch Komödie und Tragödie.
Drei Könige, Heilige 292.
Dreikönigsſpiel von Limoges 272.
Drouart la Vache 149.
Du Bartas, Guillaume de Salluſte 351. **363.** 364.
Du Bellay, Joachim 344. 345. 347. 350. **352.** 353. 355.
Dubois 628. 629.
— Guillaume, ſ. Cretin.
Du Cange 220.
Du Chaſtel 311.
Du Chaſtelet 388.
Duché, Joſeph François 514.
— de Vancy 476.
Ducis, Jean François 577. 684.
Duclos, Charles 494. 500. **524 f.** 578.
Du Croiſy 461.
Du Cros 383.
Du Deffand, Marquiſe de 560.
Dudevant 657. 659.
Dudo von Saint-Quentin 106. 123. 126.
Du Fail, Noël 334.
Dufresne 447.
Dufresny 515.
Du Guillet, Pernette 322.
Du Haillan 363.
Du Hamel 382.
Dumas, Alexandre, der Ältere 155. **633.** 635—639. 650. 653—656. 665.
— — der Jüngere **695—699.** 701. 702.

Dumont, Abbé 621.
Du Moulin 323.
Duni 591.
Du Parc 420.
Du Perron, Jacques Davy 363. 366.
Du Peyrou 575.
Dupin, Aurore, ſ. Sand.
Du Pleſſis-Mornay 368.
Durante 213.
Durmart 204.
Du Ryer, Pierre 383. 422. 424.
Du Vair, Guillaume 368. 375.
Duval, Alexandre 599.
Du Vergier de Hauranne, ſ. Saint-Cyran.
Duverney, Paris 579. 580.

Eadgyth-Mathilde, Königin von England 107.
Eádwin 158.
Ebles II. von Ventadour, genannt Cantator 62. 63.
— III. von Ventadour 63.
— IV. von Ventadour 92.
— V. von Ventadour 81.
Ecbasis captivi 196. 198.
Ecole gauloise 345.
Écriture artiste 688.
Edward von England 106.
Egilbert 49.
Eglantine, Philippe François Fabre d' 599.
Eilhart von Oberg 111. 112.
Einhornlied 185. 186. 211.
Elberich von Biſenzûn, ſ. Albri.
Eledus und Serena 46. 88.
Elegie 482.
Eleonore, Königin 60. 121. 123. 125. 134. 150. 163. 176.
Elffilbler 59.
Elias Fonſalada 90.
Eliduc 165.
Elinand 157. 163. 192. 214.
Elinandſtrophe 157. 215. 245.
Eliot, George 687.
Eliore 51. 53.
Eliſe von Montfort 74.
Elyſabel 214.
Empedokles 705.
Enanchet 149.
Encyklopädie 552—557.
Eneas 118. 164. 165.
Enfances Guillaume 32. 33.
— Ogier 28. 206.
— Roland 206.
Enfans de Maintenant 298.
Enfants sans souci 292. 302. 305.
Enguerrand de Monſtrelet 262.
Enjambement 377.
envoi 236.
Epigramm 482. 591.
Epiktet 341. 401. 402.
Epikureer 518.
Epinay, Frau von 569. 574. 583.
Epitome Julii Valerii 103. 151. 152.
Epître du coq à l'âne 302. 320.
— farcie 278.
Epos 16. 25. 67. 407. 483. 485. 508. 616. 644. 702.
Erácles 135.
Erart de Valery 214.
Erasmus 96. 267. 269. 311. 316. 321. 330. 331.
Eratoſthenes 595.
Erckmann, Emile 661. 686.
Erec 136. 137—138. 140—143. 204.
Eremborg 9.
Erl of Toulous 88.
Ermenefrid von Thüringen 17.
Ernol 220. 222.
Ernoul der Alte 120.
Eroberung Irlands 169.
— von Jeruſalem 53.
Escanor 206.
Eſche, die 165.
Escobar 400. 401.
escondig 79.
Escoufle, l' 155.
Esope 201.
Eſpinel 512.
Eſprit, Jacques 429. 438.
esprit gaulois 192.
estampida 76. 176.
estampie 176.
Esthètes 711.
Eſtienne, Charles 360. 361.
— Henri 335. 346. 349. 365.
— du Caſtel 247.
estrabot 15.
estribot 15. 82.
Etienne, Guillaume 600. 601. 627.
Eudes IV., Herzog 48.
— von Nevers 215.
Eudo von Waſconia 43.
Eudoxia von Montpellier 78.
Eulalia 98 ff.
Eulenſpiegelgeſchichte, älteſte 193.
Euler 705.
Euphroſyne, die heil. 157.
Euphuismus 406.
Euripides 356. 359. 422. 465—467. 471—473. 476. 628.
Euryanthe 202.
Euſtache 152.
— Deschamps 236. 239—243. 249. 259. 283. 296.
Euſtathius-Placidas, der heil. 143. 180. 218.
Euſtorgius von Limoges 86.
Eutychian 278.
Evangelium Nicodemi 88. 93. 101. 132—134. 277. 293.
Evrart 118. 150. 166.
Exotismus 625.
Ezzelino 85.
Fabel 82. 489 f.
Faber Stapulensis, ſ. Lefèvre, Jacques.
fablel 191. 207. 219. 299. 300. 307.
Fablel du Dieu d'amour 211.
Fabliaux, ſ. fablel.
Fabre, Ferdinand 661. 686.
Fabri, Pierre 269. 270.
facteur 295. 304.
Faguet, Emile 671. 672.
Faiel, Dame von 181.
Fait des Romains 225.
Falſtaff, John 296.
Farce 290. 291. 295. 298—302. 305. 336.
Faret 383.
Faro, Biſchof 18.
Fatras 320.
fatrasie 285. 302.
Faugère 401.
Faure, Antoine 365.
Fauriel 16.
Fauſt 278.
Fauvel 216.
Favart, Charles Simon 591.
Feenmärchen 508. 509.
Felibre 714.
Fénelon, François de 426. 442. 443. 493. 494. 508. 509 f. 585. 598. 619.
Feuillet, Octave 662. 683. 686. 689. 700.
Feuilletonroman 654.
Féval, Paul de 656.
Feydeau, Erneſt 676.
Ficino, Marſilio 314.
Fides, die heilige 88.
Fierabras 29. 264. 265. 330.
Flagellanten 235.
Flamenca 89.
Flandern, Gräfin von 150.
Flaubert, Guſtave 674—677. 681. 686. 688.
Fléchier, Eſprit 438. 444. 445. 446.
Fleck, ſ. Konrad Fleck.
Flodoard, Chroniſt 49.
Floire und Blancheflor 153. 165. 220.
Floovant 17. 21. 205.
Flore, Jeanne 322.
— und die ſchöne Jeanne 221.
Florence de Rome 205. 208.
Florent und Clariſſe 221.
Florian, Jean Pierre de 585. 586.
Florimont 165.
Foix, Graf von 88.
fol 292.
Folengo, Theophilo 325.
Folquet von Marſeille 68. 73. 74. 75. 76. 82. 84.
— von Romans 180.
Fontaine, Charles 321. 345
— Nicolaus 396. 401.
Fontane 600. 601. 627.

Fontenelle, Bernard de 395. 498. **503** f. 515. 521. 536. 540. 559.
Forains 517.
Formel für ein Gottesurteil 158.
Förſter, Wendelin 142.
Foucon de Candie 28. 36. **37.** 58.
Foulechat, ſ. Denis Foulechat.
Fouquet 420. 452. 488. 502.
Fourier 656.
Fournival, ſ. Richard von Fournival.
Fraga, Belagerung von 92.
France, Anatole 672. **688.** 689. 708.
Franco, Niccolò 325.
François Villon 239. **256.** 257. 316. 330. 487.
Francovenezianiſch 55.
Franken 5. 7.
Fränkiſche Sage 17.
Franz I. 305.
— von Guiſe 336.
Fréron 537. 554. 590.
Freytag, Guſtav 289.
Friedrich der Große 542—544. 559.
— von Huſen 84.
— von Öſterreich 68.
— II., Kaiſer 82. 83. 84. 93.
Froiſſart, ſ. Jean Froiſſart.
Fromont de Lens 178.
Frontin 250.
Fuerre de Gadres 156.
Fulbert von Chartres 57.
Fulke Fitz Waryn 171.
Fünfſilbler 115.
Furetière, Antoine 511.
Fuſelier 518.

Gabbiani, Veſizio 362.
Gace Brulé 177. **181—183.**
— le Blont 160.
Gaëtano 343.
Gaie, Schön 9.
Gaillarde, Jeanne 322.
Gaimar, ſ. Gefrei Gaimar.
gaita 15.
Galeazzo Viſconti 248.
Galiani 560. 561.
Galien 28. 265.
Galilei 392. 503.
Galland, Antoine 509.
Gallants sans souci 292.
Gallier 3—5. 7.
galoubet 19.
Gambetta 684. 700.
Garaſſe 378.
Garguille, Gaultier 386.
Garin de Monglane 44.
— le Loherenc 44. 53. 246.
Garin von Apchier 69.
garlambey 76.
Garnier, Robert 122. **358—360.** 362. 380. 382.
— von Pont-Sainte-Maxence 104. **127.** 166.
Gaſcogniſch 4. 60.
Gaſſendi, Petrus 394.
Gaſté, Armand 194.
Gaſton III. Phöbus von Foix 242.
Gaubert 86.
Gaucelm Faidit 68. 74. 75. **81.** 186.
Gauchier de Châtillon 206.
— de Dourdan 146. 147.
Gaudairenca von Carcaſſonne 69. 82.
Gaufrey 40.
Gaufrid von Monmouth **109.** 123. 131—134. 141. 153. 157. 166. 170.
Gaultier 552.
— Garguille 302.
Gaunerſprache 258. 277.
Gausbert von Puyſibot 64. 93.
Gautier 149.
— de Coincy **208.** 218. 281.
— le Cordier 156.
—, Théophile 631. 634. 639. 646. 649. **655.** 663. 674. 706.
— von Arras 128. **135.** 136. 165.
— von Dargies 182.
— von Epinal 177.
— von Metz 216.
— von Montbéliard 132. 133.
— von Soignies 178.
Gauvain, Gavain, Gawain 120. 131. 165.
Gay saber 85.
Gaydon 26. 53.
Gefahrvoller Kirchhof 206.
Geffroi von Paris 218.
Gefrei Gaimar **113.** 114. 119. 123.
Geibel, Emanuel 61. 63.
Geiſtlichkeit 308.
Gelegenheitsſtück 516. 518.
Geleit, ſ. envoi und tornada.
Geneſis 150. 156. 166.
Genlis, Stéphanie Félicité, Gräfin von 583.
Genoveva 292.
Genre frénétique 652.
Geoffrin, Madame 560.
Georg, der heil. 134.
Georges Chaſtellain 251. 252. 286. 297.
Gérard de Rouſſillon, ſ. Girart.
— von Monreal 229.
Gerbert von Montreuil 51. 146. 148. 149. **202.** 203.
Gerſon 249. 263.
Gervaſius von Tilbury 121. 261.
Geſchichte Cäſars 225.
— der Kreuzzüge 220.
— des Philipp Auguſt 225.
— Frankreichs (lat.) 226.
— Karls VII. 260.
Geſchichtſchreibung 521. 612. 668.
Geſellſchaftskomödie 695.
Geſetze Wilhelms des Eroberers **107.** 166. 306.
Geßner 585.
Gesta Dagoberti 17.
geste 24.
Geſte Doon 24. **40.** 46. 55.
— Garin 24. **32.**
— Pepin 24.
— von Nanteuil 44.
Geufroi de Paris 153.
Ghilebert von Berneville 189.
Giflet 120.
Gilbert 576.
— de la Porrée 126. 192.
— Fitz-Baderon 131.
— Foliot 121.
—, Joſeph Laurent **590** f. 593. 638. 655.
Giles le Vinier 189.
Giliberto 454.
Gilimot 110.
Gilles de Chin 155.
— de Flagy 225.
Gillot, Jacques 343.
Ginguené 593. 627.
Girald Silveſter von Barri 121. 213.
Girard, ſ. Girart.
Girardin, Emile de 574. 654. **656.**
Girart de Blaye 44.
— de Rouſſillon 21. 40. **46.** 48. 53. 68. 244. 251. 307.
— von Amiens 29. **206.**
— von Vienne 26. **38.** 40. 47. 53.
Glosa Aurelianensis 302.
Godeau 407.
Godefridus, Magiſter 151.
Godefroi de Buillon 264. 306.
Godefroi de Leigni (Lagny) 139. 147.
Godwin, Francis 412.
Goezmann 579. 580.
Golagros und Gawain 146.
Goldſmith 590.
Golein, ſ. Jean Golein.
Golfier von Laſtours 86.
Goliarden 172.
Golias 172. 273.
Gombauld, Jean Ogier de 382. 388. 404. **405.**
Gomberville, Marin le Roy de 407.
Goncourt, Edmond de und Jules de **677.** 678. 682. 688.
Gondi, ſ. Retz.
Gongorismus 406.
Gontier Col 178. 239. 249.
Gontier, les Dits de Franc 239.
Gormonda 83.
Gormund **26.** 27. 105.
Goethe 195. 198. 457. 462. 502. 524. 558. 559. 571. 579. 582. 603. 606. 607. 619. 625. 628. 631. 636. 637.
Gottfried von Bouillon 50. **51**; ſ. auch Godefroi.
— von Straßburg 129. 131.
— von Vigeois 86.
— II. Graf von Bretagne 79. 82. 182.

Goulard, Simon 864.
Goulu 390.
Gournay, Marie de 342.
Gower 171. 245. 246.
Graal, Graalbuch, Graallegende, Graalroman 122. 132. **133.** 140. 148. 149. 163. 165. 202. 263.
Graal, Conte del 144.
Graalſuche, ſ. Queste del graal.
Graffigny, Frau von 534.
Graindor von Douai 49. 50.
Grammatiſche Litteratur 98.
Grand saint Graal 149. **163.**
— Testament 258.
Grandier, Urbain 651.
Grandor von Brie 37.
Gray 590.
Grazzini 362.
Greban, ſ. Arnoul Greban, Simon Greban.
Gregor Bechada 86.
— der Große 159. 160. 209.
— von Langres 117.
— von Tours 16. 117.
Gregorius **116.** 166.
Gregors Dialoge 169.
— Leben 169.
Grétry 578. 591.
Grévin, Jacques 358. 361.
Grimm, Jakob 200.
—, Melchior 558. **562.** 565. 568. 569. 574. 584.
Gringore, ſ. Pierre Gringore.
Griſeldis 128. 282. 289.
Groteske Dichtung 412.
Grouchy 363.
Gualant 17.
Gualterius 149.
Gualtieri 149.
Guardaſtagno 81.
Guarini 381. 382.
Guarnerius 92.
Gueneau 563.
Guérin, Claudine Alexandrine 559.
—, Pierre 559.
Guerri 49.
Gueſpins 292.
Gui, Kaſtellan de Coucy 181.
— de Bourgogne 26. 53.
— de Cambrai 152. 206.
— de Cavaillon 82.
— de Dampierre, Graf von Flandern 28. 42.
— von Uiſſel 64.
— II. von Blois 242.
Guiart Desmoulins 222.
Guibert d'Andernas 53.
— von Nogent 195.
Guiches 687.
Guido von Colonna 125. 253. 268. 296.
Guilhem Ademar 64.
— Anelier von Toulouſe 88.
— Augier 65.
— de Berguedan 85.
— de la Tor 92.
Guilhem del Olivier von Arles 70.
— Figueira 82. 83. 85.
— Molinier 94.
— von Cabeſtany 80.
— von Tudela 87.
— VII. von Aquitanien 57.
— VIII. von Aquitanien 57.
— IX. von Aquitanien 57—60. 63. 64. 66. 68. 93.
Guillaume Coquillart 260.
— de Cayeux 219.
— de Conches 121.
— de Digulleville 244.
— de Dole **156.** 175. 180. 202. 203.
— de Ferrières 180.
— de Lorris 209. 211. 212.
— de Machaut 234. **235—239.** 241—243. 249. 259. 266.
— d'Orange 20. 32. 88. 264.
— de Palerne 155.
— de Saint-Amour 215.
— de Tignonville 249. 296.
— de Tyr 229.
— Guiart 217.
— le Clerc de Normandie 167.
— le Mareſchal 167—169.
— le Vinier 189.
— von Bapaume 36.
— von Béthune 179.
— von Oſtrevant 242.
— von Reims 153.
— von Saint-Pathus 227.
Guillelma Monja 82.
Guinglain 180. 264.
Guiot 149.
— de Dijon 180.
— von Provins 179.
Guiraud, Alexandre 628.
Guiraut Riquier 66. **84.**
— de Calanſon 74.
— d'Eſpanha 70.
— von Bornelh **71.** 77. 79. 80.
guirbaut 64.
Guirun **119.** 181.
Guiſchard III. von Beaujeu **117.** 166.
Guiſcharda (Guiſcarda) von Beaujeu 79. 80.
Guischart de Beauliu 117.
Guiſe, Herzog von 404.
Guitalin 30.
Guiteclin 26. 30. 52. 206.
Guizot, François 612. 614.
Gundeberga 17.
Guttinguer, Ulric 646.
Guy de Warwick 170.
Guyon, Frau von 442. 443.

Hadermod 110.
Hagedorn 330.
Haimo von Halberſtadt 160.
Haimonskinder 40. 42—44. 50. 52. 246. 265. 330.
Hainfroi 29.
Hákon 31.
Halévy, Ludovic 700. 702.
Hamilton, Antoine 509.
Hanska, Frau 663.
Hardouin de Péréfixe 456.
Hardy, Alexandre 380.
Harfe 64. 119.
Hariulf von Saint-Riquier 27.
Harlay 506.
Harleville, Collin d' 599.
Harpin de Bourges 120.
Hartmann von Aue 117. 138. 143.
Hauptmann, Gerhard 701.
Hauteroche 464.
Haveloc 113. **119.** 120.
Haydn 661.
Hayton 228.
Hegel 616.
Heiligenleben 157.
Heiligenlegenden 292. 295.
Heiligenwunder 218.
Hein van Aken 213.
Heine, Heinrich 79. 220. 706. 709.
Heinrich der Glîchezâre 196.
— der Löwe 65. 79.
— III. von Brabant 28. 189. 190.
— I. von Champagne 135.
— von Freiberg 131.
— von Morungen 58. 84.
— von Saltrey 128.
— von dem Türlin 207.
— I. von England 107.
— II. von England 121. 132. 133.
— III. von England 160.
— IV. von England 245. 248.
Heinſius 384. 482.
Heldenepos 410. 412.
Heldenroman 408.
Heldenſang 16.
Hélène, belle 251.
Helias 157. 307.
Helie 127.
— de Borron 160.
Heloïſe 213. 258.
Helvétius, Claude Adrien 541. **555.** 560. 667.
Hénault 560.
Hendrik von Alkmaar 198.
Hennequin, Emile 671. 687.
Henri Baude 256. **259.** 291.
— d'Andeli 173. 192. 194.
— de Valenciennes (Valentines) **224.** 264. 306.
— Le Norreis 169.
Henriette von England 431.
Heptameron 330. 331. 332.
Heraclius 135.
Herberay des Eſſarts 324.
Herbert 155.
— le Duc 28. **36.** 37. 55. 164.
Herbort von Fritzlar 125.
Hérédia, Joſé Maria de 708.
Heribert 49.
Herman, Prieſter 208.
— von Valenciennes **156.** 264.
Heroet, Antoine 317. 321.
Herſent 192. 195.

Hertz, Wilhelm 128. 193. 220.
Herupois 30.
Hervart 492.
Hervi von Metz 44.
Hervieu, Paul **691**. 692. 701. 702.
Herz-Märe 181.
Hettner 463.
Heudri 29.
Heyſe, Paul 9. 64. 71. 81. 82. 103.
Hiatus 377.
Hieronymus 158.
Hilarius 104. 172. 173. 273. 274.
— von Arles 364.
Hildegarius 18. 19.
Hillebrand 676.
Hiob 294.
Hippomedon 131.
Hirſchel 542.
Hirtendichtung, Hirtenroman 370. 585.
Hiſtoriſche Memoiren 228.
Hiſtoriſcher Roman 408.
histrio 19.
Hita, Perez de 431.
Hobbes 440. 572.
Hoccleve 249.
Hoffmann, E. T. A. 663.
Hohes Lied 57. 103. 151. 166.
Holbach, Paul Heinrich Dietrich, Baron von 541. 556. 560. **561**. 667.
Homer 124. 265. 268. 269. 346. 351. 413. 483—485. 510. 519. 520. 594. 595. 708.
Homilien 100.
Honoratus, der heilige 88.
Honorius von Autun 133. 170. 216.
Hôpital de la Trinité 291.
Horaz 89. 315. 318. 348. 349. 378. 413. 480. 482. 483. 486. 490. 491. 592. 596. 708.
Horn **109**—111. 119. 165. 265.
Hoſtie, Mirakel von der heiligen 294.
Hôtel de Bourgogne 305. 386. 422. 448. 452. 461. 466.
— de Rambouillet 403 f.
— Guénégaud 479.
Hotman, François 338.
Houdetot, Frau von 569. 570.
Houdon, Jean Antoine 461.
Houſſaye, Arſène 686.
Hrólf 105. 106.
Huber, Michael 585.
Huc von Morville 143.
Hue de la Ferté-Bernart 184. 186.
— de Rotelande **131**. 162. 165.
— de Tabarie 132. **207**.
— von Saint-Quentin 186.
Huet von Avranches 431.
Hugo Capet 244.
— Farſitus 208.
— lo Primat 173.
—, Victor 40. 289. 303. 356. 596. 615. 619. 623. 625—627. **630—637**. 639. **644** f. 649. 650. **652**—654. 674. 680. 681. 684. 686. 702—707. 709.
Hugo von Burgund 133.
Hugue de Berzé 179. 180.
Hugues Plagon 220.
— II. von Luſignan 183.
huitain 257.
Humanismus 315. 316. 322.
Hume, David 574.
Humiliati 95.
Hundert neue Novellen, ſ. Cent nouvelles nouvelles.
Hunfrei, Kaplan 107.
Huon d'Oiſy 178. 179.
— le Roi 194.
— von Bordeaux 21. **31**. 32. 53. 221. 265.
— von Méry 203.
Huſſiten 96.
Huysmans, Karl 687. 691.

Iberer 3.
Ibſen 687. 701.
Ider 204.
Idylle 482.
Iebles, Graf von Poitou 15.
Ille und Galeron 135.
Image du monde 233.
Imbroglio 643.
Impreſſioniſtiſche Kritik 672.
Inco 31.
indiciaire 251.
Infanterie 292.
Infortuné, l' 269.
Innocenz III. 167. 168.
Insabbatati 95.
interlocutoire 289.
Irmengard von Narbonne 150.
Irnerius 92.
Iſabella von Navarra 214.
— von Portugal 251.
Iſembart 21. 22. **26**. 27. 53.
Iſengrin 195.
Iſidor 93. 108. 126.
Isnard 383.
Iſolt 129 ff.
Isopet 200.
— de Chartres 201.
— de Paris 201.
— II. 201.
Ivo von Chartres 126.
Iwain, ſ. Yvain.

Jacobi Translatio und Miracula 219.
Jacobus a Ceſſolis 261.
— Magni 263.
Jacques de Longuyon 206.
— de Nemours 264.
— le Grant 263.
— Mil[l]et 296.
— von Luxemburg 253.
— ſ. auch Jaques.
Jahrmarktsbühne 517.
Jakemon Sakeſep 181.
Jakob I. von Aragonien 82.
Jamet 490.
Janin, Jules 676.
Janſen, Cornelis 395—397.
Janſenismus 399. 427. 430.
Jaquemart Gielee 215.
Jaques d'Amiens 187.
— de Cambrai 186.
— von Baiſieux 193.
— ſ. auch Jacques.
Jardin de dévotion 253.
— de plaisance 269.
jargon 258.
Jars, Louis le 382.
Jaucourt, Louis de 554.
Jaufre, **89**. 264.
— Rudel **62**. 63. 68. 156.
Jauſſemin (Jasmin), Jacques 713.
Jean Bagnyon 264.
— Bodel **29**. 30. 175. **190**. 192. 206. 274. **276**—278. 289.
— Bretel 189. 190.
— Corbechon 262.
— de Brienne 213.
— de Croy 265.
— de Mandeville 249. **263**.
— de Meung 104. **210**—213. 215. 219. 249. 268.
— de Montreuil 249.
— de Nesle 163.
— de Prunai 217. 225.
— de Roye 262.
— Froiſſart 241. **242**—244. 253. 613.
— Golein 262.
—, König 261.
— le Bel **241**—243. 262.
— le Fèvre 245.
— le Petit 246.
— le Prieur 295.
— le Seneſchal 241.
— Michel 294.
— Mielot 246.
— Molinet 213. **251**. 267. 269. 270. 306.
— von Abondance 297. **301**.
— von Anjou 252. 253.
— von Berri 263.
— von Burgund 248.
— von Hauteſeille, ſ. Johannes de Alta Silva.
— Wauquelin 48. **251**.
— II. von Bourbon 256. 258. 262.
Jeanne de Bourgogne 261.
Jehan Bonnet 223.
— Clopinel, ſ. Jean de Meung.
— d'Arras 263.
— de Berri 263.
— de Bourgogne 263.
— de Brienne 176. **183**. 188.
— de Condé 191. 192. **214**.
— du [de] Vingnai 261.
— Prioraz 213.
— von Joinville **226**—228. 264.
— ſ. auch Jean. [295.

Jehan et Blonde 111.
Jehannot de l'Escureul 235.
Jeſu Kindheit 88.
— Leben 292.
jeu 291.
— parti 176. 182. 189. 190.
jobelin 258.
Jobelins 405.
joc partit 68.
joculator 19.
Jodelle, Etienne 344. 348. **357.** 360. 379.
Joffroi de Vilehardoin 104. 179. 181. 217. **224.** 225.
Jofroi de Sergines 215.
joglar 63—65. 84.
jogleor 19.
jogler 19.
Johann von Paris 111.
— von Salisbury 121. 126. 262.
Johanna, Königin 48. 201. 227. 244.
— von Flandern 146.
Johannes Bramis von Thetford 113.
— de Alta Silva (von Hauteſeille) 51. 154.
— der Täufer 157. 307.
— Diaconus 169.
John de Maundeville 263.
— of Early (Johan d'Erlee) 168. 169.
Joinville, ſ. Jehan von Joinville.
Jonasbruchſtück **100.** 166. 306.
Jordan Fantoſme 126. 127.
Joſeph von Arimathia 132. 133. 163.
— von Exeter 121.
Joſephus 152.
Joſiane 23.
Joubert, Joſeph 608.
joueurs de personnages 284.
Jouffroy, Théodore Simon 616. 670.
Joufroi de Poitiers 58. 60.
Jourdain de Blaivies 22. 38. 53. 54. 269.
Journal des Savants 505.
journee 384.
Jouy, Victor 628.
Ju Adan ou de la fueillie 278.
Judas Iſchariot 116.
Judith, Kaiſerin 88.
Junger König 68. 77—79.
Jungfrau von Orléans 248. 258. 295. 296.
Jüngſtes Gericht 273.
Jurieu, Pierre **441.** 505. 506.
Juſtin 471.
Juvenal 480. 482. 485.
Juvencus 364.

Kaiſerin von Rom 208.
kalenda maya 10.
kalende de mai 10.
Kallimachus 348. 349.
Kant 603. 616.
Kanzone, ſ. chanso, chanson.
Karl der Dicke 42.
— der Große 7. 16. 17. 57.
— der Kahle 47. 97.
— der Kühne 251—254.
— Mainet **29.** 52. 206.
— Martel 19. 43. 45.
— von Anjou 186. 190. 213. 279.
— von Orléans 251. **255—257.** 265.
— von Valois 206. 232.
— II. von Provence und Neapel 88.
— V. 252. 261.
— V., Leben 248.
— VI. 248. 249. 305.
— VIII. 251. 270. 295. 305.
— IX. 263. 598.
— X. 609. 634.
Karlamagnusſage 27. 29. 40. 55.
Karls Reiſe 24. 27—29. 53. 206. 219.
Kartell 320.
Kaſtellan von Coucy, ſ. Gui.
Katharer 94.
Katharina, die heil. 273.
— II. von Rußland 544. 559. 586.
Kaulbach 195.
Kei 120.
Keith, Lord 543.
Keller, Adelbert 193.
Kemble, Charles 631.
Kepler 705.
Kilhwc und Olwen 141.
Klagelied, ſ. complainte u. planch.
Klaſſizismus 354. 356. 374. 380. 389. 403. 425. 482. 493. 520. 597. 624—627. 644.
Knabe, der, und der Blinde 280.
Kock, Paul de 656.
Kollektivmyſterium 294.
Komiſche Oper 518.
Komiſcher Roman 373. 411. 511.
Komiſches Epos 412.
Komödie 271. 360. 386. 424. 483. 535. 599. 640. 692. 693.
Kompoſition 66. 67.
Königsgeſte 24.
Konrad Fleck 142. 154.
—, Pfaffe 25. 55.
— von Würzburg 51. 125. 153.
Konradin von Öſterreich 68.
Konzil, Baſeler, ſ. Concile de Bâle.
Kopernikus 270. 503.
Körner 80.
Kreuzlied 61. 68. 175. 215.
Kreuzzugsgeſte 49. 55.
Kriſpin, ſ. Criſpin.
Kritik 502. 668. 669.

La Barre, de 556.
Labé, Louiſe **321.** 322
Labiche, Eugène 700.
La Boëtie, Eſtienne de **337.** 340. 363.
La Bruyère, Jean de 445. 446. **495** f. 500. 515. 516. 524. 535.
La Calprenède, Gauthier de Coſte 405. **408.** 422. 431. 464.
La Chauſſée, Pierre-Claude Nivelle de **536—538.** 576. 577.
La Cheſnaye, Nicolas de 297.
Lacombe 442. 443.
Lacroix, Paul 650. **654.** 655.
La Croix-en-Brie, Prieſter von 197.
Ladulfi, Leon 334.
La Fare, Charles Auguſte de 518.
La Fayette, Frau von 207. **430—433.** 493. 508. 559. 601. 667.
Laffitte 618.
Lafontaine, Jean de 201. 260. 323. 330. 372. 451. 465. **487** f. 670.
La Force 508. 509.
La Foſſe, Antoine de 514.
La Grange-Chancel, François Joſeph de **478.** 514. 527. 705.
La Harpe, Jean François de 577. 628.
Lai (Lay) 92. 115. **119.** 128. 142. 165. **194.** 234. **237.** 240. 258.
— von Ariſtoteles 194.
— vom Geisblatt 120.
— von Orpheus 194.
— vom Schatten 194.
lais accordants 120.
Laiſſe 21. 206. 307.
La Jeſſée, Jean de 363.
Lally-Tollendal 601.
Lamartine, Alphonſe de 596. **619** f. 625. 627. 644. 704. 708. 711. 712.
Lambert, Marquiſe von 504. 515.
— le Bègue 159. [559.
— le Tort 151. 152.
— von Ardres 151.
Lamennais, Hugues Félicité Robert de **610.** 616. 656. 660.
La Mesnardiere 414.
La Mettrie 542.
Lamoignon 456.
La Motte, Houdar de **514.** 518 519. 525. 536. 590.
Lamprecht, Pfaffe 104.
Lancelot 132. 137. **138**—140. 142. 148. 160. **161.** 163. 165. 396. 465.
—, Claude 396.
Lancival, Luce de 600.
Landino 345.
Landri von Waben **151.** 166.
Lanfranc 104.
Langobardenkrieg 42.
Langtoft, ſ. Pierre de Langtoft.
Languet, Hubert 338.
Lannel, Jean de 374.
La Noue, François de 336—338.
Lanzelet 143.
La Péruſe, Jean de 354. 358.
Lapidaire, ſ. Steinbuch.

Laplace 577.
La Place, de 532.
La Placette 427.
Laprade, Victor de 707.
La Ramée, Pierre de 314. 396.
Larivey, Pierre 361. **362.** 379. 423.
La Rochefoucauld, François de 407. **427.** 428. 433. 436. 493. 497. 524.
Laromiguière, Pierre 615.
La Roque 505.
La Sablière, Frau von 492.
La Touche, Guimond de 576. 594.
Latour, Jſidore 640.
La Tour d'Auvergne, Henri de 336.
Latour-Landry, Ritter von **263.** 331.
La Tremouille, Herzogin von 404.
Laura 80.
Laurent de Premierfait 262.
La Valette 404.
La Vallière 446.
Lavedan, Henri 701. 702.
Laviſſe, Erneſt 673.
Lay, ſ. Lai.
Laya, Jean Louis 597.
—, Pierre Antoine 593—595. **627.** 634. 639. 698. 703.
Layamon 123.
Lazarus 273. 274. 280. 293.
Lazarusſpiel 285. 286.
Lebrun, Ecouchard 551. 591. **592.**
Leclerc, Jean 505.
Leclercq, Michel Théodore 641.
Leconte de Lisle 692. **707.** 708.
Lecoulteux, Laure 594.
Lecouvreur, Adrienne 530.
Ledru-Rollin 662.
Lefèvre 270.
—, Jacques 301. 312.
Le Franc, ſ. Martin Le Franc.
Legenda aurea 261.
Legende 157. 166. 207. 209.
Legouvé, Erneſt 640. 643.
Le Houx, Jean 260.
Lehrfabel 490.
Leibniz 441. 548. 657. 705.
Lekain 552.
Le Maçon 331.
Lemaire, Jean **267.** 268. 270. 323.
Lemaître, Jules 672. 687.
Lemercier, Nepomucène 599. 628.
Lemerre 708.
Lemierre, Antoine Marin 576. 577.
Leo, Archipresbyter 151. 152.
Leocadia 208.
Leodegarlied 101.
Léonard, Nicolas 585.
Leonyme Reime 213. 217.
Le Puy 74.
Leroux, Pierre 656. **660.**
Leroy, Pierre 343.
Le Sage, Alain René 511 f. **516—518.**
Lespinaſſe, Claire Françoiſe 560. 561.
L'Eſpine, Jean de 302.
Leſſing 489. 490. 536. 542.
L'Eſtoile 414.
L'Eſtrange, Joſeph 630.
Letourneur 532. 577.
Levaſſeur, Thereſe 565. 569.
Lex Salica 6.
Leys d'amors 94.
L'Héritier 509.
Liber Alberici 93.
— historiae Francorum 16.
— introductorius in Evangelium aeternum 215.
Libertins 518.
Libro de los gatos 202.
Liebesbrief 70. 85.
Liebeskonzil 207.
Liebeslieder 8.
Liebeszeichen 65.
Lied 483. 518.
Lignaure 71. 72.
Ligne 590.
Ligurer 8.
Lillo 577.
Limouſiniſch 60. 93. 94.
Liturgiſche Dramen 272.
Livius 261. 376. 384. 418. 670.
Livre de la Terre Sainte 220.
— d'Eracles 220.
— des cent ballades 241.
— des histoires 225.
— populaires, ſ. Volksbücher.
Loba 76.
Locke 529. 530. 546. 549. 657.
Loherangrin 51.
Lohier et Mallart 53. 264.
Longepierre, Bernard de 514.
Longinus 484. 485.
Longueville, Herzogin von 428.
Lope de Vega 415. 422. 423. 516. 636.
Lorens 222.
Lorenzino de' Medici 362.
Lorenzo de' Medici 345.
Lorreinen 45.
Lorris, ſ. Guillaume de Lorris.
Lothringer 21. **44.** 45. 53—55. 115. 178.
Loti, Pierre **684.** 685.
Louis, ſ. Ludwig.
Louis unziesme, Chroniques de 262.
Louvet de Couvray 584.
Louvois 511.
Lucanus 225. 413. 419.
Luce du Gaſt 160. 161.
Lucrez 594.
Ludwig, Myſtère vom heiligen 291. 295. 299. 304.
— der Deutſche 97.
— III. 27.
— VII. 134.
— VIII. 83. 155.
— IX. 20. 68. 261. 290. 295.
Ludwig X. der Zänker 227.
— XI. 253. 254. 266.
— XII. 267.
— XIV. **425.** 452. 456. 457. 480. 481. 486. 487. 492. 493. 494. 496. 498. 499. 511. 529.
— XV. 521. 523. 540. 559.
— XVI. 540. 582. 593.
— XVIII. 609. 644.
— von Luxemburg 253. 267.
— von Orléans 240. 248. 255.
Ludwigs Krönung 34.
Ludwigslied 27. 98.
Lukian 314. 330. 412. 503.
Lulli 461. 479.
Luna, Juan de 512.
Luſtſpiel, ſ. Komödie.
Luther 304. 315.
Luynes, Herzog von 392.
Lydgate 245.
Lyrik 60. 62. 63. 66. 67. 219. 514. 518. 576. 589. 616. 644. 702.

Mabinogion 143.
Mably, Gabriel 564. 565.
Macé von La Charité-ſur-Loire 308.
Machaut, ſ. Guillaume de Machaut.
Machiavelli 231. 255. 365. 488. 522.
Macrin 315.
Madelgêr 17. 43.
Madrigal 405. 482.
Maelduin 108.
Maerlant 55.
Maeterlinck, Maurice 712.
Maeut von Turenne 79. 81.
Maffei 533.
Magdalena, die heil. 167. 289
Magelone 155.
Magnin 629.
Magny, Olivier de 354.
maierole 10.
Maifeſt 10. 11.
Maintenon, Frau von 427. 442. 443. 446. 475. 476. 492. 495. 500. 515.
Mairan 560.
Mairet, Jean de 382—386.
Maiſtre, Joſeph Marie de **610.** 616. 619. 671.
—, Xavier de 611.
Makarius 115.
Makkabäer 104.
Malebranche, Nicolas 427. **438.** 439. 441. 497. 498. 507.
Malesherbes 574. 593.
Malgis, ſ. Maugis.
Malherbe, François de 355. **374** f. 379. 387. 388. 390. 401. 403—406. 482. 484. 488. 493. 592. 595.
Mallarmé, Stéphane 712.
Malleville, Claude de 405.
Malory, ſ. Thomas Malory.
Mancini, Maria 426.

Mancini, Marianne von 473. 488.
Mandeville, ſ. Jean de Mandeville.
Manecier **146—148**. 161.
Manfred, König 68. 83.
mansion 285. 286. 288.
mantenedors del gay saber 85.
Manuel, Eugène 710. **711**.
Manzoni 620. 629. 632.
Map, ſ. Walther Map.
Maquet, Auguſte 654.
Marais 461.
Marat 572.
Marbod von Angers 117. 354.
Marcabru 14. 60—64. 66. 71. 177. 178.
Märchen 508.
Marco Polo 228. **231—233**. 244.
Maréchal, Sylveſtre 597.
Mareſchal, André 374.
—, Antoine 424.
Margarete, Leben der heiligen 122. 218.
— von Angoulême 311.
— von Burgund 253.
— von Flandern 218.
— von Lothringen 264.
— von Navarra 312. 313. 315. 318. 319. 322. **330**. 332. 363.
— von Öſterreich 267.
Maria, die Ägypterin 157. 214.
— Jungfrau 85. 167.
— von Turenne 81.
Mariage de Roland 40.
Marie, Gräfin von Champagne 135. 137. 139. 149. 150. 178. 180.
— de France 122. **127**. 136. 165. 166. 199. 201. 489.
— von Ponthieu 202.
— ſ. auch Maria.
Marien, die drei 274. 280.
Marienleben 156.
Marienwunder 208. 218. 278. 281.
Marigny, Carpentier de 493.
Marini 382. 383. 404. 406.
Marivaudage 536.
Marivaux, Pierre de **536**. 537. 539. 559. 582. 583.
Marke 112. 131.
Marlborough-Franzöſiſch 162.
Marmontel, Jean François 500. 554. 560. 561. **585** f.
Marot, Clement 209. 213. 260. 266. 268—270. 292. 302. **315**—319. 321—323. 330. 347. 350. 388. 405. 487. 488. 490.
—, Jean **266**. 270. 315.
Marque de Rome 138.
Marſeillaiſe 594.
Martial 315. 316.
— d'Auvergne 256. 260.
— Wunder des heiligen, zu Limoges 281.
Martignac 634.
Martin 197.
Martin, der heil. 284. 295.
—, Jean 321.
— Le Franc **250**. 307.
— von Braga 158.
— von Tours 5.
Martino da Canale 231.
Mascaron, Jules 445.
Maſchinenſtücke 479.
Maſſillon 368.
Maſſuccio 331.
Maſures, Louis des 354.
Materin 652.
Matfre Ermengau **90**. 91. 185.
Matheolus 245.
Mathieu d'Escouchy 262.
Mathilde, Gattin Heinrichs des Löwen 65. 79.
—, Kaiſerin 121.
Matrone von Epheſus 193.
Matthäus von Vendôme 173.
Matthieu, Abel 343.
—, Pierre 365.
Maucroix 487. 488. 493.
Maugis 17. 43.
Maupaſſant, Guy de **687**. 688.
Maupertuis 543.
Maximilian, Kaiſer 252.
Maynard, François 379.
Mazarin 398. 402. 405. 425. 426. 435. 479.
Médaniſten 687.
Meilhac, Henri 700. 702.
Meiſter, Heinrich 562.
Meliacin 206.
Meliador 242. 243.
Mellin de Saint-Gelais 315. 317. **320**. 350. 353.
Meluſine 263.
Ménage, Gilles 379. 390. 391. 429. 433. 459. 483. 492.
Ménard, Louis 708.
Mendès, Catulle 708.
Menippiſche Satire 343.
Menippus 343.
Menocchius 439.
Menus propos 302.
Mercier, Sebaſtien **579**. 584.
Mercure galant 463. 492.
Meriaduec 204.
Mérimée, Proſper 208. 625. **630**. 650. 651. 652. **655**. 668.
Merlin 109. 122. 132. 133. 135. 157. 160. 161. 163. 307.
Meroveus 17.
Merowingiſcher Sagenkreis 17.
Meſchinot 256.
Meslier 547.
Mesnard 435.
Meyer, Paul 46. 103. 104. 151. 152. 169. 171.
Michault 321.
Michel, ſ. Jean Michel.
Michelet, Jules 613.
Mielot, ſ. Jean Mielot.
Mieulx que devant 300.
Mignet, François Auguſte 615.
Milet, Millet, ſ. Jacques Millet.
Milieu 701.
Mill, Stuart 670.
Millevoye, Charles Hubert 600.
Milton 608. 609.
mimus 19.
Minnegericht 90.
Minnehöfe 150.
Minneſang 11. 156. 177.
Miquel de la Tor 93.
Mirabeau, Gabriel Honoré de 582. **597**. 646.
miracle 291.
— de Theophile 278.
Miracles, Quarante, de Nostre Dame par personnages 281.
Miran 27.
Miroir du monde 222.
Mirouer de l'ame 223.
— des dames 227.
— et Exemple 297.
mistere 291.
Miſtral, Frederi 714.
Mittelrhöniſch 4.
Mogk, Eugen 106.
Molière, Jean Baptiſte 193. 269. 280. 301. 362. 368. 378. 379. 407. 420. 423. 426. **446—465**. 480. 482. 483. 493. 495. 515. 516. 532. 536. 581. 599. 629. 700.
Molina, Luis 395.
Molinet, ſ. Jean Molinet.
Molinos, Michael von 442.
Mollier 479.
Mönch von Montaudon **74**. 85.
— von Sankt Gallen 42. 51.
Mönchsleben Rainoarts **36**. 53.
— Walthers von Aquitanien 36.
— Wilhelms 32. **36**. 53.
Moncrif 618.
Monde et Abuz 303.
Mondory 413.
Moniage Guillaume, ſ. Mönchsleben Wilhelms.
— Rainoart, ſ. Mönchsleben Rainoarts.
Moniteur 669.
Monluc, Blaiſe de **336**. 338.
Monmerqué 435.
Monod 672.
Monolog 302. 299.
— des durchreiſenden Pilgers 291. 299.
Monpenſier, Herzogin von 407.
Monſigny 578.
mon[s]tre 287. 291.
Montaigne, Michel de **338**—342. 346. 356. 363. 368. 396. 401. 402. 496. 497.
Montalte 400.
Montauſier, Charles de 405.
Montchreſtien, Antoine de 379.
Montcorbier, François de 256.
Montemayor 370. 372. 382.
Montespan, Frau von 457. 489. 511.

Montesquieu, Charles de 255. 425. **500 f.** 511. 520. **521.** 523. 525. 530. 559. 561. 572. 589. 595. 602. 604.
Montfleury, Jean-Antoine Jacob 452. 464.
Montmorency, Charlotte von 404.
— , Mathieu de 601.
Montpellier 86.
Monvel 597.
Moore, Edward 577.
— , Thomas 623.
Mora, Marquis von 561.
moral 296.
moralité 283. 290. 291. 292. **296.** 297. 302. 305.
Moréas, Jean 711. **712.**
Moreau, Hégéſippe 646.
Morellet, Abbé 554. 560. 561.
Moreto 423.
Morgue 32.
Morice, Charles 672.
— Regan 169.
Moriz von Craon 177.
Motett 190. 236—238.
Moulin, Antoine du 322.
Mouſket, ſ. Philipp Mouſket.
Müller, der 295.
Mundarten 4. 308.
Murat, Gräfin 508. 509.
Muret, Marc Antoine 356. 358. 363.
Muret, Schlacht bei 87.
Muſäus 316.
Muſſet, Alfred de 596. 625. 640 bis 642. **646—648.** 655. 659. 660. 700. 709. 710.
mystère 284. 285. 290—292. 302.
— profane 295. 305.
mystères mimés 287. 304.

Nanteuil 185.
Napoleon I. 600—603. 608.
— III. 618. 668. 669.
Narbonne 590. 601.
Narbonner, ſ. Nerbonois.
Narciſſus 194.
Narrenfeſte 298.
Naturalismus 674. 677. 687. 691.
Naturdichtung 589.
Naugerius 353.
Navarrakrieg 88.
Neckam, ſ. Alexander Neckam.
Necker, Jacques 564.
— de Sauſſure, Frau 628.
Nectanabus 103.
Nennius 141.
Nequam, ſ. Alexander Neckam.
Nerbonois 32. 33. 38. 39. 52. 53.
Neuer Pathelin 301.
Neuf preus 206.
Neumen 15. 101.
Nevelet 490; Anonymus Neveleti 201.
Nevers, Herzog von 473.
Newton 529. 530. 546.
Nibelungenlied 42.
Nicolas Bozon 171.
— de Clamanges 239. 241.
— Oresme 262.
— Trevet 171.
— von Senlis 164.
Nicole, Pierre **396.** 399. 401. 427. 439. 442. 455. 465. 498. 505.
Nigellus von Canterbury 121.
Nikolaus, der heil. 122. 123. 273. 274. 276. 280.
Nithard 97.
Nivardus, Magiſter 196. 200.
Nobla Leczon 96.
Noble 195.
Nodier, Charles **611.** 620. 646. 652.
Noël du Fail 334.
— le Breton 464.
Normanniſche Sprache 308.
Notker Balbulus 42.
Novaleſer Chronik 36.
novas 90.
Novelle 90. 165. 220. 307. 650. 655.
Nuredin 197.

Obern, Dr. 547.
Oberon 17. 32.
Octavian 205. 270.
Oculus pastoralis 231.
Ode 482.
Odilo 48.
Ödipus 116. 118.
Odo von Cheriton 201.
Odorich von Pordenone 263.
Œuvre 701.
Offenbach 700.
Offizium 271—273.
Ogier 19. 28. **41.** 42. 52. 54. 55.
— , François 383. 384.
Ökonomiſten 564.
Oktave 55.
Olaf Tryggvaſon 120.
Olivetanus, Pierre Robert 270. 312.
Olivier Bachelin 260.
— de la Marche 251. **252.** 256. 286.
Olivier et Artus 264.
Oper 479.
Opéra comique 517.
Oratorium 271.
— Jeſu Chriſti 368.
Ordene de chevalerie 207.
Ordericus Vitalis 109.
Oresme, ſ. Nicolas Oresme.
Oriolant 188.
Orneval, d' 518.
Oroſius 108.
Ortnit 82.
Orval 159.
Oſanne 281.
Oſbert Fiz Thiout 122.
Oſſian 609. 619.
Oſteroffizium 271.
Oſterſpiel 273. 280.
Otto II. von Burgund 178.
oultrepasse 236.
Outree 175.
ouvert 236.
Ovid 14. 89. 118. 137. 188. 211 212. 244. 249. 267. 315. 316 319. 382. 413. 482.
Ovide moralisé 244.

Paien de Maiſieres 207.
Pailleron, Edouard 700.
Palais Royal 449. 461. 466.
Palamides 160.
Palanus comte de Lyon 88.
palinod 269.
Paliſſot 551. 554.
Panard, Charles François 518.
Pandarus 125.
Pantagruel 325—328.
Pantomime 271.
Pantſchatantra 199.
Parabel 490. 491.
Parade 302.
Paris, Gaſton 11. 13. 14. 25. 31. 52. 87. 137. 142. 206. 227.
Paris et Vienne 265.
Parnaß 706. 708. 710.
Parny, Evariſte de 592.
Parodis, Dominique 692.
Part(h)enopeus 128. 153. 165.
partimen 68. 69.
parture 189.
Parzival 51. 89. 148. 149; ſ. auch Perceval.
Pascal, Blaiſe 339. 391. 396. 398 f. **401—403.** 435. 453. 476. 486. 497. 524. 553. 627.
Pasqualizo 362.
Pasquier, Eſtienne 342. 354. 401.
Paſſerat, Jean 343. 354.
Paſſion 101. 286. 290. 292—294. 296. 297.
Paſſionsbrüder 290—293. 305. 306. 362. 379.
Paſtorale 380. 383. 386. 424.
Pastoralet, le 246.
pastorele, pastourelle 13. 14. 60. 61. 69. 76. 84. 85. 94. 175. 177. 182. 183. 186—189. 237. 243. 279.
pastoreta 13.
Pat(h)elin **300.** 330.
Patin 629.
Patois 308.
Patricius, Fegefeuer des 128.
Patru 490.
Paulet, Angelica 404.
Pauli 127.
Paulus Diaconus 198. 199.
Paulusviſion 108. 115.
Pauperes de Lugduno 95.
Pauſanias 154. 472.
Pavilly 262.
Pedantiſche Schule 246.
Peire Cardinal 82. 93.

Peire de Corbiac 90.
— Rogier 64. 65. 82.
— Vidal 65. 66. 74—76. 84. 85. 152.
— von Auvergne **71.** 74. 93.
Peirol 64. 73.
Pelagius 395.
Pelerin, Jn du 279.
— passant 299.
Peliſſon 407. 413.
Perceforest 263.
Perceval 51. 142. **144.** 146—149. 165. 184. 203. 246. 265; ſ. auch Parzival.
Perdigo(n) 64. 82.
Père de la Chaiſe 487.
Peredur 147.
Périer 401. 402.
Perlesvaus 163.
Perrault, Charles 484. 485. **508.**
Perrin d'Angecort **190.** 279.
Perronelle, Lied von der 260.
Perſius 482.
Peter der Einſiedler 87.
— von Peckham 170.
— von Vaux-de-Cernay 87. 180.
— II. von Bourbon 367.
Petit Bourbon 449.
— de Julleville 283.
Petit Jehan de Saintré, le 253.
— Testament 257. 258.
Petrarca 72. 77. 80. 239. 242. 261. 267. 282. 316. 321. 347. 348.
Petrus Alphonſi 152.
— Comeſtor 93. 158. 222. 241.
— de Sancto Clodovaldo 197.
Pfauengelübde, ſ. Veus du paon.
Phädra 154.
Phädrus 198. 199. 201. 489. 490.
Philidor 591.
Philipp Camus 264.
— Mouſket 57. 217.
— Pot 256.
— de Beaumanoir 111. 147.
— de Commynes 252. 254. 255. 613.
— de Dreux 219.
— de Grève 173.
— de Nanteuil 185.
— de Novaire **228.** 229. 307.
- de Remi, Sire de Beaumanoir 104. 192. 224.
— de Vitry 239 241.
— der Gute 248. 250—253. 256. 261. 297.
— der Kühne von Burgund 248—250. 261.
— der Schöne 213. 223. 252.
— von Flandern 137. 177.
— von Orléans 240. 499. 500.
— von Thaon **107.** 108. 117. 166. 209.
— I. von Frankreich 108.
— III. 226.
Philippa, Königin 242.
Philoſophie 526. 612. 615.
Phyſiologus 108. 167. 202. 209.
Pibrac, Guy de 363.
Picard, Louis Benôit 599. 640.
Pichou 383.
Pierre Berſuire 261.
— Col 249.
— d'Ailli 239.
— de Corbie 188.
— de la Broche 280. 296.
— de Langtoſt 170.
— de la Sippade 265.
— de Provence 265.
— de Vaux Cernay, ſ. Peter.
— Gringore 292. 295. 382. **303.** 304.
— Mauclerc 185. 186.
— Moniot (Moine) 188.
— von Beauvais 219.
— von Saint-Cloud 151. 152. 197.
Pietismus 442.
Pilger, Spiel vom 279.
Pilgrim's Progress 245.
Pinchesne 405.
Pindar 348. 349. 482. 519.
Pinte 195.
Pipe Rolls 160.
Pipée, la 298.
Pipino 233.
Piron, Alexis **518.** 537. 591. 592.
Piſani, Marcheſe 404.
Pithou, Pierre 343.
Pittoeus 343.
Pius IX. 668.
Pixérécourt, Guilbert de 599.
Placides et Timeo 228.
planch 68. 71. 82.
Planudes 194. 490.
Plaſſac de Méré 429.
Platen 220.
Platon 223. 314. 321. 330. 346. 365. 488.
Plautus 356. 360. 450. 457. 458.
Pleiade 236. 267. 268. **344** f. 357. 362—364. 374. 376. 379. 380.
Plotin 365. 705.
Plutarch 330. 335—337. 471. 481.
Poe, Allan 706. 712.
Poème moral 157.
Poggio 251. 253.
Pointes 482.
pois pilés 302.
Poitiers, Graf von 203.
Politik 521.
Polybius 365. 438.
Pompadour 529.
Pompignan, Le Franc de 590.
Pons von Chapteuil 68. 69.
Ponſard, François 639. 640.
Pontalais, Jean du 292. **302.**
Ponthieu, Gräfin von 221.
Ponthus et Sidoine 111. 265.
Pope 529—531. 548.
Porphyrius 126.
Porträts 407.
Port-Royal 367. **395.** 396. 474. 475. 478. 669.
Poſſe 386. 483.
Pot, ſ. Philipp Pot.
Pouvillon, Emile 661. 686.
Pra, Kanonikus 288.
Pradon, Nicolas 473. 478.
Predigtmärlein 171.
Prévoſt, Antoine François **538.** 539. 583.
—, Jean 379.
—, Marcel 691. 692.
Prévoſt-Paradol, Lucien Anatole 668.
Preziöſentum 403. **406.** 427.
Prince des sots 302. 304.
Prise de Venice 86.
— d'Orange 34. 35. 53.
Prophetenſpiel 272. 273. 276. 294
Proſa 158. 160. 165. 219. 220. 261. 306. 323. 333. 367. 387
Proſaauflöſung 306.
Proſa-Triſtan 161. 162.
Proteſilaus 131.
Proudhon 656.
Provenzalen 56.
proverbes 641.
— au conte de Bretaigne 186.
Provinzialroman 686.
Prudentius 99. 296.
Prudhomme, Sully 707—**709.** 710.
Psalterium triplex 158.
Pſalterüberſetzung 158.
Pſeudoturpin 41. 163. 206. 219.
Pſychologiſcher Roman 432.
Puget, Antoine de 336.
Puppenſpiele 299.
Puy 188. 219. 234. 236. 278. 290. 306. 307.
— der unbefleckten Empfängnis 269.
— Noſtre Dame 188. 281.
Pybrac, Guy du Faur de 365.

Quadrilogus 127.
quatrain 275. 277. 365.
Quenes, ſ. Cuenon von Béthune.
Quesnay, François 554. 563.
Quesnel 444.
Queste del Graal 148. 149. 161 bis **163.**
queue 208.
Quevedo 512.
Quietismus 427. 442—444.
Quinault, Philippe 458. 464. 465. 467. 479.
Quinet, Edgar 614.
Quinze joies de mariage 240. **253.**

Rabelais, François 213. 269. 270. 312. 315. 317. 322. 324—**330.** 334. 346. 378. 412. 481. 488. 530.
Rabuſſon, Henry 686.
Rabutin, Roger de, Graf von Buſſy 411. **433—435.**

Racan, Honorat de Bueil, Marquis de 376. 377. 379. 382. 404. 488.
Rache Raguidels, die 204.
Rachel, Schauſpielerin 639. 640. 643.
Racine, Jean 359. 379. 421. 426. 427. 431. 432. 463. 464. 465 f. 482. 483. 493. 502. 514. 532. 579. 596. 598. 627—629. 639.
—, Louis 531.
Radulf Tortarius 54.
— von Dicetum 121.
Ragnar 105.
Raimbaut III. von Orange 70—72. 75. 80.
— von Vaqueiras 64. 65. 69. 75. 76.
Raimbert de Paris 42.
Raimon del Bosquet 23. 124.
— Feraut 36. 88.
— Vidal von Bezaudun 90. 93.
— von Avignon 90.
— von Miraval 66. 69. 82.
— von Rouſſillon 80.
— V. Graf von Toulouſe 63. 66. 72. 77.
— VI. von Toulouſe 66. 82. 88.
— VII. von Toulouſe 83. 88.
— II. von Turenne 79.
Raimund von Antiochien 50.
— Berengar V. von Provence 85.
Rainier 66. 76.
Rambouillet, Catérine de 404. 449.
Raminagrobis 269.
Ramuſio 231. 233.
Rancé, Abbé 499.
Ranulf von Glanville 121.
Raol 167.
— Fiz Gilebert 113.
— von Cambrai 46. 48. 53.
— von Hodenc (Houdan) 203. 204. 209.
— von Soiſſons 186.
Raoul de Prayelles 223. 262.
— Le Fèvre 253.
— von Clermont 152.
Raoulet von Orléans 261.
Rapin, Nicolas 343.
Rassa 79.
raverdie 11.
Raynal, François 560—562.
Raynouard, François 599. 624.
Rayſſiguier 383.
razo 92. 93.
Razzi 362.
rebriche 236.
Récamier, Frau von 609. 610.
Récits d'un ménestrel de Reims 226.
Recuyell of the histories of Troy 253.
redondel 177.
Reformation 311. 315.
Refrain 9. 10. 12. 14. 15. 22. 26. 59. 101. 172. 174. 175. 178. 182. 186. 188. 189. 213. 236. 237. 269. 273. 274. 279.
Regnard, Jean François 515 f. 535. 599.
Régnier, Henri de 712.
—, Mathurin 213. 377. 378. 482. 490.
Reid 615.
Reigentanz 175.
Reimchronik 217. 218. 307. 308.
Reimpaar 166.
— kurzes 307; ſ. auch Achtſilbler.
— aus Langverſen 307.
Reimpredigt 115. 117. 166.
Reimproſa 158.
Reinardus 196.
Reineke Fuchs 195.
Reiſeroman 408.
Remond, Florimond de 363.
Rémuſat, Charles de 629.
Renaiſſance 311.
Renalt von Montalban, ſ. Haimonskinder.
Renan, Erneſt 223. 673. 674.
Renart 192. 195. 218. 229. 240. 307.
Renart le contrefait 216.
— le Nouvel 175.
Renaut de Beaujeu 180.
— de Boulogne 51. 214.
— de Dammartin 188.
— de Montauban, ſ. Haimonskinder.
Renclus de Molliens 214.
René von Anjou, König von Sizilien 252. 286. 294. 295. 300. 307.
renverdie 11. 187. 189.
Replikation 208. 213. 215.
reprise 282.
residu 282.
Reſponſorium 271. 272.
respos 70.
Rétif de la Bretonne 584. 656.
retroencha (retroensa) 176.
Retz, Kardinal 407. 433. 435.
Revue des Deux Mondes 658.
Reynke de Vos 198.
rhétoriqueurs 246. 265.
Ricard, Xavier de 708.
Riccoboni, Marie Jeanne Laboras de Mézières 583.
Richard, Prior von Trinity 134.
— der Pilger 49.
— von Barbézieux 139.
— von Fournival 191.
— von Liſon 197.
— von Semilli 12. 182.
— I. Löwenherz 68. 72. 73. 77—79. 82. 133. 226.
— II. von England 243.
Richardſon 558. 570. 583. 584.
Richart, ſ. Richard.
Richelieu 376. 379. 383. 385. 387 f. 390. 396. 404. 413. 414. 416—418. 422. 424. 426. 528.
Richepin, Jean 707.
Richeut 176. 191. 192. 196. 215.
Rieux, Alexandre de 479.
Rifflart 289.
Rigord 20. 217.
rim capcaudat 87.
rimas dissolutas 80.
— equivocas 80.
Riote del monde 299.
Ritter mit dem Fäßchen, der 208.
Ritterroman 324. 370. 405. 408. 585. 624.
Ritterſtand 308.
Rivière, Charles 515.
Roannez, Herzog von 401.
Robert Biket 120.
— de Borron (Burun) 122. 132. 133. 146. 147. 149. 160. 163. 264. 306.
— de Cheſney 109.
— der Teufel 204. 281.
— Fitz Neal 121.
— le Clerc (du Chaſtel) 157. 189.
— Mannyng de Brunne 170.
— Mauvoiſin 180.
— Primat 261.
— Pullus 121.
— von Artois 216.
— von Blois 191.
— von Clari 224. 231.
— von Cricklade 121.
— von Glouceſter 109.
— von Melun 121.
— von Namur 242.
— von den Orkneys 129.
— VII. von Béthune 225.
Robertet, Jehan 256. 267.
Robespierre 572. 592. 598.
Robin 177. 186. 188.
— und Marion 278. 279.
Rocca, Albert de 603.
Rochemont 455.
Rodet, Marie Thereſe, ſ. Geoffrin.
Roger Bontemps 300.
— IV., Kaſtellan von Lille 225.
— von Parma 90.
Rohault 429.
Rojas, Francesco de 361. 423. 424. 516.
Roland, Klein 206.
—, Raſender 55.
— und Alda 40.
— Gerard 286.
Rolandslied 19. 21. 22. 24—26. 28. 31. 52. 54. 55. 124. 163. 176.
Rollin, Charles 521 f.
Rollo 105.
Roman 94. 160. 165. 307. 370. 535. 538. 582. 650. 674.
roman d'analyse 689.
— de la rose, ſ. Roſenroman.
— de la violete, ſ. Veilchenroman
— de Renart, ſ. Renart.

roman expérimental 670. 679. 687.
— industriel 656.
Romanen 6. 7.
Romaniſierung 3—6.
Romantik 600. 624. 644.
Romanz de la rose, ſ. Roſenroman.
— de Thebes **118.** 153. 155. 164.
— de tute chevalerie 153.
Romanze 8. 22. 54. 59. 61. 69.
Romulus 490.
—, Erweiterter 201.
Romulus Nilantij 201. 202.
— Roberti 201.
rondeau, rondel 175—177. 190. 234. 235. 237. 238. 240. 256. 270. 282. 300. 302. 405. 482.
Ronſard, Pierre de 268. 307. 344. **346—353.** 355. 356. 363. 365. 366. 376. 378. 410. 482.
Roondel, Roondet, ſ. rondeau.
Roſana 281.
Roſcelin 104.
Roſenroman 156. 185. **209—215.** 241. 246. 249. 251. 255. 256. 266. 267. 297. 306.
Rosny, Joſeph Henry 687. 691.
Roſſel 583.
Roſtand, Edmond 692.
Rotrou, Jean 382. 383. 386. 414. **422.** 423. 465.
Rotrouenge (Rotrowenge) 94. 134. **174.** 176. 182. 211.
rotte 119.
Rou, Roman de **123.** 124. 126. 176.
Roucher 595.
Rouget de l'Isle 594.
Roullé, Pierre 454.
Roumanille, Jouſé 714.
Rouſſeau, Jean Baptiſte **518** f. 590—592.
—, Jean Jacques 350. 372. 425. 463. 491. 511. 523. 549. 550. 552. 559. **564** f. 582. 583. 585—589. 595. 599. 601. 603. 605—607. 611. 618. 624. 625. 645. 657—659. 662. 665.
Roux 561.
Royer-Collard 615. 670.
Rudolf von Gouy 49.
— von Neuenburg 84.
Rügelied, ſ. sirventes.
Ruprecht von Orbent 154.
Ruſtebuef 192. 193. 210. **214.** 215. 274. 278.
Ruſtician 232.

Sablé, Madame de 407. 429.
Sablière, Antoine de la 405.
Sacchetti 253. 331.
Sacerdos et lupus 200.
Sachſenchronik 114.
Saci 401.
Sacy, Le Maître de 396. 430. 438.
Sadregiſil 17.
Saint-Amant, Marc Antoine de Gérard **410.** 413.
— -Aubin, Horace de 651.
— -Cyran 395. 396.
— -Evremond, Charles de 388. 485. **502.** 506. 522.
— -Gelais, Octavian de 266. 347; ſ. auch Mellin.
— -Hilaire, Geoffroy 705.
— -Lambert, Charles François de 589.
— -Maur-les-Foſſés 290.
— -Pierre, Bernardin de 350. 511. **586** f. 606. 619. 621. 622. 625. 645. 684.
— -Pierre, Charles de 521.
— -Réal 478.
— -Simon 495. **498** f. 616. 645. 656. 660.
Sainte-Beuve, Charles Auguſte 348. 390. 590. 594. 596. 624. 625. 628. 629. 639. 646. 656. 658. 668. **669.** 671. 676. 689.
— -Marthe, Charles de 315. 323.
— -More 241.
Saladin 207. 221. 222.
Sales, François de **368.** 372. 619.
Salisbury, Graf von 248.
Salmon 315.
Salomon und Marcol 138. 157.
Salons 562.
Saluſt 225.
salut 70.
Salvandy 650.
Samſon von Nantuil **113.** 166. 209.
Sand, George 648. 656. **657** f. 659—662. 685—687. 693.
Sandeau, Jules **657.** 658. 685. 693.
Sannazaro 350. 354. 370.
Sarcey, Francisque 671. 672.
Sardou, Victorien 692. 699. 700.
Sarrazin 407.
Satire 214. 219. 240. 482. 491. 589.
— auf die Frauen 245.
Satire Menippée, ſ. Menippiſche Satire.
Saucourt, Schlacht bei 27.
Saurimonda 81.
Saurin, Bernard Joſeph 577. 598.
Savaric von Mauléon 93.
Scaliger, Julius Cäſar 357. 381. 482.
Scarron, Paul **411—413.** 423. 424. 451. 495.
Scève, Claudine 322.
—, Maurice 317. 321.
—, Sybille 322.
Schäferdichtung 585.
Schäferlied 13.
Schäferroman 371.
Schäferſpiel 300. 424.
Schelandre, Jean de 382.
Schelling 616.
Schelmenroman 373. 411.
Schérer, Edmond 671.
Schiller 558. 603. 627. 628. 636.
Schinken, Predigt vom heiligen 299.
Schlegel, Auguſt Wilhelm 578. 603. 628. 632.
Schleiermacher 607.
Schultragödie 358. 359.
Schwab 704.
Schwanenritter 50. 53. 264.
Schwank 307.
Schweifreimſtrophe 127. 157. 201. 300.
scop 19.
Scott, Walter 244. 612. 625. 626. 631. 632. 636. 650—652.
Scribe, Eugène **642.** 643. 654. 693. 698—700.
Scudéry, Georges de 383. 385. 408. **410.** 417. 418. 422. 480.
—, Madeleine de 405. 407. **408.** 423. 427. 431. 449. 464. 467.
Sebonde, Raimond 340.
Secchi, Nicolò 362. 447.
Sechsſilbler 22. 38. 44. 54. 84. 86. 87. 107. 108. 120. 201. 307.
Sechzehnſilbler 127.
Secretum secretorum 90.
Secrez aus philosophes 223.
Secundus 267.
Sedaine, Michel Jean **578.** 591.
Seeroman 657.
Seeſchule 708.
Segrais, Jean de **407.** 431. 432. 493.
Séguier 426.
Seguin von Bordeaux 31. 40.
Ségur 590. 667.
Senancourt, Etienne de 607.
Senault, Jean François 427.
Seneca 89. 231. 260. 346. 356. 358. 359. 376. 381. 390. 391. 415. 418. 420. 422. 465. 467. 481.
senhal 65. 80.
Sequenz 98 ff.
Serafino 268.
Seraphin, Pater 445.
Serlo von Wilton 173.
Sermon joyeux 299.
Sermun, le 117. 118.
serventois **176.** 184—186. 282.
Servet, Michel 337.
Seſtine 70. 80.
Sévigné, Frau von 372. 430. 431. **433.** 434. 446. 470. 471. 489.
Sextus Empiricus 341.
Shafteſbury 548. 553.
Shakeſpeare 125. 138. 296. 381. 532. 577. 609. 626. 628. 629. 632. 634. 637. 641. 642. 671. 672. 698.

Sibilet 356.
Sibyllenweisſagung 122.
Sidrach, Buch 223.
Sieben Freuden der Maria 224.
— Schwäne, Volksmärchen 51.
— weiſe Meiſter **154.** 155. 165.
Siebenſilbler 59. 60. 134. 220. 236. 249.
Siège de Barbastre 28. 36. 44. 53.
— d'Orléans 295.
Sieyès, Emmanuel Joſeph 597. 601.
silete 282.
Silveſtre, Armand 708.
Simon Greban 294.
— Metaphraſtes 418.
—, Richard 442.
— d'Authie 189.
— de Fraxino (Fresne) **134.** 166.
— von Boulogne 151.
— von Clermont 152.
Singſpiel 279. 591.
Sirr el asrâr 90.
sirventes (sirventesc) 67. 72. 74. 77. 78. 82. 83. 85. 93. 94.
Sittenkomödie 424. 516. 517.
Sittenroman 411. 663.
Sobregaya companhia 85. 94.
Sobres sots 292.
Solin 151.
Solis 423.
Solórzano 423. 424.
Somaize 407. 433.
Somme des vices et des vertus 222.
— le roi 222.
Sonett 70. 352. 405. 482.
Songe de Paradis 209.
Songecreux 302.
Sophokles 346. 356. 359. 420. 422. 467. 470. 477. 708.
Sordel 68. 85.
Sorel, Albert 672.
—, Charles 374.
Sortes Vergilianae 155.
sot 289. 292.
sotie 289. 290. 298. 300. **302.** 303. 305.
sotte chanson 237.
Soulavie 500.
Soulié 656.
Soumet, Alexandre 628.
Sourdéac, Marquis de 479.
Souvré, Madeleine de 429.
—, Marſchall von 404.
Sozialroman 656. 686.
Spanuth, Hermann 70.
Spectateur français 536.
Spencer 670.
Spielleute 19. 20. 63—65. 299. 308.
Sponſus 273. **274.** 280. 293. 297.
Sprichwörterſammlungen 157; ſ. auch proverbes.
Spruchdichtung 365.
Sprüche Salomos 113. 166.
Staël, Frau von 520. **601**—604. 607. 608. 610. 616. 624. 625. 632. 661. 662.
Statius 118. 131. 359. 422.
Steele 536.
Stegreifkomödie 447.
Steinbuch 117. 166.
Stendhal, ſ. Beyle.
Stengel, Edmund 21.
Stephan von Alinerre 192.
— von Anſa 95.
— von Blois 109.
— von Fougères **157.** 166.
Stephanni 335.
Stephanus 273.
Sterne 558.
Steſichorus 472.
Stewart, Dugald 615.
strabot 15.
Straparola 451.
Straßburger Eide 97.
Streit zwiſchen Phyllis und Flora 207.
— zwiſchen Seele und Leib **108.** 117. 166.
Streitgedicht 296; ſ. auch Tenzone.
Stuard, Jacqueline 322.
Style impressioniste 678.
Subligny 468.
Sudermann 701.
Sue, Eugène 656. 657. 686.
Sueton 225. 469. 470.
Sully, Herzog von 369. 526.
Summa Codicis Justiniani 92.
Swanahild 48.
Swedenborg 663.
Swift 540. 541.
Sybel 244. 672.
Symboliſche Schule 672. 711.

Tabourot, Etienne 373.
Tacitus 365. 467. 469.
Tafur 49.
Tagelied, ſ. alba.
Tahureau, Jacques 334. 354.
Taille, Jacques de la 358.
—, Jean de la 357. **358.** 361. 380.
Taillefer 26. 124.
Taine, Hippolyte 395. 491. 558. 615. **669.** 670—673. 678. 679. 682. 692.
Talleyrand 601. 602.
Tanſillo, Luigi 375.
Tanzlied 8. 10—12. 18. 69. 76. 85. 156. 175.
Tardif 195.
Taſerye, Pierre 299.
Taſſo 351. 381. 383. 628.
Taſſoni, Aleſſandro 485.
Tauſendundeine Nacht **509.** 540. 584.
Tellez, Fray Gabriel 454.
Temple 518. 526.
Tencin, Frau von 554. 559. 560.
Tenzone 68. 71. 72. 81. 93. 150. 176. 182. 186. 189. 204.
Terenz 356. 360. 361. 450. 458.
Terrail, Ponſon du 656.
Terzine 268. 320.
Tetbald von Vernon 101. 102.
Textor, Raviſius 356.
Thaïs 157.
Thaon, ſ. Philipp von Thaon.
Théâtre de société 641.
— Libre 701.
Thebaïs, ſ. Statius.
Theben, ſ. Romanz de Thebes.
Theoderich, Frankenkönig 17.
Theodorus philosophus, ſ. Todros.
Theokratiſche Schule 610.
Theokrit 350. 482. 594. 708.
Théologastres, les 301.
Théophile de Viau **378.** 382. 384.
Theophilus 278. 280.
Theophraſt 495. 497.
Theſenroman 660.
Theſenſtück 697.
Theuriet, André 661. 687. 710. 712. 713.
Thibaut, Graf von Bar 187. 206.
—, König 211.
— de Blaiſon 186.
— de Chépoix 233.
— IV. von Champagne 182—186.
— V. von Blois 135. 214.
Thierri von Soiſſons 186.
Thierry, Auguſtin 612. 613.
— von Chartres 121.
Thiers, Adolphe 614. 615.
Thomas 128—131. 139.
— Becket 122. 127.
— Herier 190.
— Malory 163.
—, Meiſter 110. 111.
— a Kempis 420.
— de Pizan (Pezano) **247.** 262.
— von Aquino 202.
Thomſon 590.
Thou, Jacques Auguſte de 342. **369.**
Thukydides 265.
Thyard, Pontus de 354.
Tibert 195.
Tibull 482. 592.
Tiebaut de Mailli 117.
Tieck 205.
Tierbuch 108. 167. 219.
Tierfabel 200. 215. 508.
Tignonville, ſ. Guillaume de Tignonville.
Tillabet, Abbé 547.
Tillemont 438.
Timäus 223.
Tironianiſche Noten 100.
Tirſo de Molina 423. 424. 454.
Tobias 168.
Tocqueville, Alexis de 615. 672.
Todros (Theodorus) philosophus 223.

Tolſtoi 687. 701.
Toricelli 399.
tornada 66. 69. 70. 236.
Tory, Geoffroy 312.
Toulouſer Dichterſchule 85.
Tournier 65.
Tours, Konzil von 100.
Tragikomödie 382. 386. 415. 465.
Tragödie 271. 296. 465. 483. 692.
transgredie 296.
Traveſtie 412.
Treſſan, Louis Eliſabeth, Graf von 585. 624.
Trevet, ſ. Nicolas Trevet.
tribondel 187.
Trinklied 240. 260.
triolet 175.
Triſſino 384.
Triſtan 7. **111**—113. **128.** 131. 132. 137. 138. 141. 160. **161.** 162. 165.
— l'Hermite 411. **422.**
— von Nanteuil 44.
Tristrem, Sir 129.
trobador 84.
trobar clus (oscur) 72.
Trochäiſcher Vers 15. 59.
Trognon 629.
Trogus Pompejus 4.
Trois Doms 284.
Trojaroman, Trojaſage 7. 124. 125. 164.
Tronchin 573.
Troterel, Pierre 379.
Troubadours 16. 57. 63. 131. 139. 149. 177.
Trubert 193. 283.
Tudebodus 49.
Tugenden des Pſalmiſten, vier 266. 293. 296.
Turgot, Anne Robert Jacques 554. 564.
Turlupin 386.
Turnebe, Odet de 361.
Turnierbeſchreibung 76.
Turoldus 24. 25.
Turpin, ſ. Pſeudoturpin.

Ugo Faidit 94.
— von Saint-Circ 92. 93.
Ugobardus von Sulmo 490.
Uhland, Ludwig 40. 62. 79. 180. 206. 208. 704.
Ulrich von Eſchenbach 144. 153.
— von Lichtenſtein 76.
— von Türheim 36. 131. 142.
— von Zatzikon 138. 143.
Unibos 194.
Univers 668.
Uraniſten 405.
Urfé, Honoré d' **371.** 372. 382. 383. 407. 409. 432.

Vacqueric, Charles 646.
Vadé, Joſeph 591.
vadurie 176.
Baganten 172.
Vagantenlieder 172.
Vagantenſtrophe 172.
Valdeſius 94. 95.
Valentine Viſconti 255.
Valincourt 433.
Valla, Laurentius 268. 490.
Valleran le Comte 380.
Van Dale 503.
Vandeul, Frau von 559.
Vanini 378.
Varro 343. 346.
— Atacinus 4.
Vasque de Lucene 251.
Vatable 317.
Vau de Vire 260.
Vaudeville 260. 518. 591. 616. 618. 642. 700.
Vaudreuil 590.
Vaugelas, Claude 379. **388.** 389. 396. 404. 429. 459. 492.
Vauldemont 303.
Vaumorière, Pierre de 408.
Vauquelin, Jean 357.
Vauvenargues, Luc de Clapiers, Marquis de 524.
Vegetius 213. 250. 261.
Veilchenroman 175. 188. **202.** 221. 281.
Velez de Guevara, Don Luis 512.
Ver del juïse 115. 116. 166.
Vergi, ſ. Chastelaine de Vergi.
Verlaine, Paul 712.
Verne, Jules 412.
Véron, Louis Déſiré 656.
Veronikalegende 133.
vers 15. 66. 67. 94. 137.
— commun 307.
— del lavador 61.
— orphelin 38.
Verſe vom Gericht, ſ. Ver del juïse.
Versnovelle 90.
Verſtecknamen 65. 72. 80.
Verville, Beroalde de 373.
Veuillot, Louis 668.
Veus du paon, les 206. 263.
Viaud, Julien, ſ. Loti.
Vico, Giambattiſta 613.
Vida 482.
Vie des peres 184.
Vieilleville, Marſchall von 336.
Viel testament, Mistère du 288. 291. **294.** 305.
viële 23. 55. 120.
Viélé-Griffin 712.
Viennet 628.
Viërna 76.
Vierſilbler 59. 103. 127. 191. 220. 280. 282.
Vierzehnſilbler 59. 126.
Vies des anciens peres 208.
Vigny, Alfred de **623.** 625. 632 bis 634. 637. 638. 650. 651. 654. 655. 711.
Vilehardoïn, ſ. Joffroi de Vilehardoïn.
Villegas 423.
Villemain, Abel François 614. 669
Villier, de 509.
Villiers 454.
Villon, ſ. François Villon.
Vincent de Paula 367.
Vincenz von Beauvais 157. 202. 261.
Vingnai, ſ. Jehan du (de) Vingnai.
virelai (vireli) 234—238. 240.
Viret, Pierre 334.
Virgil 155. 315. 346. 350. 351. 353. 365. 372. 413. 482. 491. 493. 510. 527. 589. 590. 594. 595. 600. 608.
Virieu 621.
Viſé, Donneau de **451.** 452. 463. 479.
Visio Philiberti (Fulberti) 109.
Vita Boëthii 57.
Vitae patrum 208.
Vitet, Louis 629—631. 654.
viula 64.
Vivonne, Cathérine de 404.
Voëtius, Gisbert 393.
Vögleins Lehren 194.
Voiſenon, Abbé de 560.
Voiſin 463.
Voiture, Vincent 391. **404** f. 429.
Volker 42.
Volksbücher 263. 264. 324.
Volksepos 8. 16. 244. 307.
Volkslied 8. 63. 67. 260.
Volland 557.
Volney, ſ. Chaſſeboeuf.
Voltaire 368. 425. 476. 500. 514. 515. 518. 523—525. **526** f. 537. **540** f. 554. 556. 558. 559. 561. 564. 567. 570. 575—577. 582. 590—592. 595. 598. 600. 607. 610. 624. 627. 629. 634. 639 645. 648. 660.
Voretzſch 41.
Voß 603.
Voulté 315.

Wace 121. **122**—124. 126. 131. 141. 166. 170. 174. 176.
Wächterlied 14. 15.
Wagner, Richard 51.
Wailly, de 226.
Waldef 113. 165.
Waldenſer 94—96. 158. 162.
Walpole, Horace 560. 561.
Walther, Architekt 151.
— Anglicus 201.
— Map 95. 117. 160. **161.** 162. 173.
— von Châtillon 153.
— von Palermo 201.
— von der Vogelweide 84.
Wandregiſil 102.
Warens, Frau von 564. 565. 575.
Watriquet de Couving 192.
Waulſorter Chronik 49.
Wauquelin, ſ. Jean Wauquelin.

Weber 202.
Wecklied 15.
Wedon 49.
Weihnachtsſpiel 272. 273. 280.
Weintraube, Predigt von der heiligen 299.
Weisſagungen Merlins 307.
Weiße 591.
Weltchronik 93. 225.
Weltliche Myſterien 295.
Wenilo von Sens 26.
Wenzel von Luxemburg 242.
Wibert 23.
Wieland, Chr. Martin 160. 207. 585. 589. 624.
— der Schmied 6. 17.
Wikinger 105. 106.
Wildenbruch, Ernſt von 88.
Wilham de Wadington 170.
Wilhelm Britto 225.
— de Bouvila 80.
— der Eremit 281.
— vom Hennegau 214.
— von Aquitanien 19. 32.
— von Boldenſele 263.
— von Chartres 295.
— von der Normandie 106.
Wilhelm von England 113. 142. 143.
— von Jumièges 123. 126.
— von Malmesbury 109. 123. 133. 171.
— von Newburgh 121.
— von Orange, ſ. Guillaume d'Orange.
— von Poitiers 123.
— von Tyrus 51. 220.
— IV. von Baux 75.
— V. von Mâcon 180.
— VIII. von Montpellier 72. 73.
Wilhelms Mönchsleben, ſ. Mönchsleben.
Wilkins, John 412.
Willehalm 36. 64. 149.
Willem 196. 198.
William and the Werwolf 155.
William von Kenilworth 167.
Wincheſter 114.
Winzinried 565.
Wiſigoten 5. 6. 8.
Witburg 32.
Wittekind 19. 30.
Wolfram von Eſchenbach 7. 36. 51. 64. 69. 148. 149. 204.
Wortſpiel 482.
Wurſt, Predigt von der heiligen 299.

Xenophon 251. 265.
— von Epheſos 138.

Ybert 49.
Yolant 10.
— vom Hennegau, Gräfin von Saint-Pol 155. 164. 219.
Yon 43.
Ysengrimus 196. 200.
Yvain 120. 140—143. 147.
Yzabel 10.

Zehnſilbler 9. 21. 22. 47. 66. 102 bis 104. 127. 157. 158. 236. 243. 244. 274. 275. 277. 307.
Zeichen des Weltunterganges 157.
Zither 64.
Zola, Emile 191. 666. 678—682. 684. 685. 687. 688. 698.
Zorgi 68.
Zwiebel, Predigt von der heiligen 299.
Zwölfſilbler 90. 127.

Berichtigungen.

S. 9, erſtes Gedicht, Strophe 3, Zeile 4: Königstochter] Kaiſertochter; S. 13, Zeile 3 v. u.: Cercalmon] Cercamon; S. 45, Z. 14 v. u.: letzteren] erſteren; S. 61 und 62, Bildunterſchrift: Corrèze] Brive (Corrèze); S. 80, Z. 7: Guiſcarda] Guiſcharda; S. 87, Z. 8: Pais] Paris; S. 167, Z. 6 v. u.: Iſidors] Innocenz'; S. 175, Z. 22: male] mal e; S. 224, letzte Zeile: Wunden] Freuden; S. 228, Z. 19: Navarra] Novara; S. 446, Z. 21: echte] unechte; S. 459, Z. 34 u. ö., S. 460, Z. 1 u. ö.: Triſottin] Triſſotin.

Druck vom Bibliographiſchen Inſtitut in Leipzig.

Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.

Enzyklopädische Werke.

	M.	Pf.
Meyers Grosses Konversations-Lexikon, *sechste, neubearbeitete und vermehrte Auflage.* Mit mehr als 16,800 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf 1522 Illustrationstafeln (darunter 180 Farbendrucktafeln und 343 Kartenbeilagen) sowie 160 Textbeilagen.		
Geheftet, in 320 Lieferungen zu je 50 Pf. — Gebunden, in 20 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Gebunden, in 20 Liebhaber-Halblederbänden, Prachtausgabe . . . . je	12	—
Meyers Kleines Konversations-Lexikon, *siebente, neubearbeitete u. vermehrte Auflage.* Mit über 6000 Seiten Text und 639 Illustrationstafeln (darunter 86 Farbendrucktafeln u. 147 Karten u. Pläne) sowie 127 Textbeilagen.		
Geheftet, in 120 Lieferungen zu je 50 Pf. — Gebunden, in 6 Halblederbänden . . . . . je	12	—

Naturgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Brehms Tierleben, *dritte, neubearbeitete Auflage.* Mit 1910 Abbildungen im Text, 12 Karten und 179 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 130 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 10 Halblederbänden . . . . . je *(Bd. I—III »Säugetiere« — Bd. IV—VI »Vögel« — Bd. VII »Kriechtiere und Lurche« — Bd. VIII »Fische« — Bd. IX »Insekten« — Bd. X »Niedere Tiere«.)*	15	—
Brehms Tierleben, Kleine Ausgabe für Volk und Schule. *Zweite, von R. Schmidtlein neubearbeitete Auflage.* Mit 1179 Abbildungen im Text, 1 Karte und 19 Farbendrucktafeln.		
Geheftet, in 53 Lieferungen zu je 50 Pf. — Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Der Mensch, von Prof. Dr. ***Joh. Ranke.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 1398 Abbildungen im Text, 6 Karten und 35 Farbendrucktafeln.		
Geheftet, in 26 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	15	—
Völkerkunde, von Prof. Dr. ***Friedr. Ratzel.*** *Zweite Auflage.* Mit 1103 Abbildungen im Text, 6 Karten und 56 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Pflanzenleben, von Prof. Dr. ***A. Kerner von Marilaun.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 448 Abbildungen im Text, 1 Karte und 64 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Erdgeschichte, von Prof. Dr. ***Melchior Neumayr.*** *Zweite, von Prof. Dr. V. Uhlig neubearbeitete Auflage.* Mit 873 Abbildungen im Text, 4 Karten und 34 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Das Weltgebäude. Eine gemeinverständliche Himmelskunde. Von Dr. ***M. Wilhelm Meyer.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 291 Abbildungen im Text, 9 Karten und 34 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck.		
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Die Naturkräfte. Ein Weltbild der physikalischen und chemischen Erscheinungen. Von Dr. ***M. Wilhelm Meyer.*** Mit 474 Abbildungen im Text und 29 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck.		
Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Bilder-Atlas zur Zoologie der Säugetiere, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 258 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Vögel, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 238 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . .	2	50

Ausführliche Prospekte zu den einzelnen Werken stehen kostenfrei zur Verfügung.

	M.	Pf.
Bilder-Atlas zur Zoologie der Fische, Lurche und Kriechtiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 208 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Niederen Tiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 292 Abbildungen. Gebunden, in Leinw.	2	50
Bilder-Atlas zur Pflanzengeographie, von Dr. ***Moritz Kronfeld.*** Beschreibender Text mit 216 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	50
Kunstformen der Natur. 100 Tafeln in Ätzung und Farbendruck mit beschreibendem Text von Prof. Dr. ***Ernst Haeckel.*** In zwei eleganten Sammelkasten 37,50 Mk. — In Leinen gebunden	35	—

Geographische und Kartenwerke.

	M.	Pf.
Allgemeine Länderkunde. Kleine Ausgabe, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 62 Textkarten und Profilen, 33 Kartenbeilagen, 30 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck und 1 Tabelle. Geheftet, in 17 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Leinenbänden . . . . . . je	10	—
Die Erde und das Leben. Eine vergleichende Erdkunde. Von Prof. Dr. ***Friedrich Ratzel.*** Mit 487 Abbildungen im Text, 21 Kartenbeilagen und 46 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 30 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	17	—
Afrika. *Zweite,* von Prof. Dr. ***Friedr. Hahn*** *umgearbeitete Auflage.* Mit 173 Abbildungen im Text, 11 Karten und 21 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder .	17	—
Australien, Ozeanien und Polarländer, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers*** und Prof. Dr. ***W. Kükenthal.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 198 Abbildungen im Text, 14 Karten und 24 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Süd- und Mittelamerika, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 11 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Nordamerika, von Prof. Dr. ***Emil Deckert.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 130 Abbildungen im Text, 12 Karten und 21 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Asien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 167 Abbildungen im Text, 16 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Europa, von Prof. Dr. ***A. Philippson.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 14 Karten u. 22 Tafeln in Holzschnitt u. Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Meyers Geographischer Hand-Atlas. *Dritte, neubearbeitete Auflage.* Mit 115 Kartenblättern und 5 Textbeilagen.		
Ausgabe A. Ohne Namenregister. 28 Lieferungen zu je 30 Pf., oder in Leinen gebunden	10	—
Ausgabe B. Mit Namenregister sämtl. Karten. 40 Liefgn. zu je 30 Pf., oder in Halbleder geb.	15	—
Neumanns Orts- und Verkehrslexikon des Deutschen Reichs. *Vierte, neubearbeitete Auflage.* Mit 40 Stadtplänen nebst Straßenverzeichnissen, 1 politischen und 1 Verkehrskarte. — Gebunden, in Halbleder . . .	18	50
Gebunden, in 2 Leinenbänden	19	—
Bilder-Atlas zur Geographie von Europa, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 233 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	25

	M.	Pf.
Bilder-Atlas zur Geographie der aussereuropäischen Erdteile, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 314 Abbild. Gebunden, in Leinwand	2	75
Verkehrs- und Reisekarte von Deutschland nebst Spezialdarstellungen des rheinisch-westfälischen Industriegebiets u. des südwestlichen Sachsens sowie zahlreichen Nebenkarten. Von ***P. Krauss.*** Maßstab: 1:1,500,000. In Oktav gefalzt und in Umschlag 1 Mk. — Auf Leinwand gespannt mit Stäben zum Aufhängen	2	25

Welt- und kulturgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Das Deutsche Volkstum, unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrter herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 1 Karte und 43 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 16 Liefgn. zu je 1 Mk. — Geb., in 2 Leinenbänden zu je 9,50 Mk., — in 1 Halblederband	18	—
Weltgeschichte, unter Mitarbeit hervorragender Fachmänner herausgegeben von Dr. ***Hans F. Helmolt.*** Mit 55 Karten und 178 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 18 Halbbänden zu je 4 Mk. — Gebunden, in 9 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Urgeschichte der Kultur, von Dr. ***Heinr. Schurtz.*** Mit 434 Abbildungen im Text, 1 Karte u. 23 Tafeln in Holzschnitt, Tonätzung u. Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Geschichte der deutschen Kultur, von Prof. Dr. ***Georg Steinhausen.*** Mit 205 Abbildungen im Text und 22 Tafeln in Kupferätzung und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Natur und Arbeit. Eine allgemeine Wirtschaftskunde. Von Prof. Dr. ***Alwin Oppel.*** Mit 218 Abbildungen im Text, 23 Kartenbeilagen u. 24 Bildertafeln in Holzschnitt, Ätzung u. Farbendruck. 18 Liefgn. zu je 1 Mk. — 2 Bde., in Leinen geb. je	10	—
Gebunden, in 1 Halblederband	20	—

Literar- und kunstgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Geschichte der antiken Literatur, von ***Jakob Mähly.*** 2 Teile in einem Band. Gebunden, in Leinwand 3,50 Mk. — Gebunden, in Halbleder	5	25
Geschichte der deutschen Literatur, von Prof. Dr. ***Friedr. Vogt*** u. Prof. Dr. ***Max Koch.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 165 Abbildungen im Text, 27 Tafeln in Holzschnitt, Kupferstich und Farbendruck, 2 Buchdruck- und 32 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 16 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Geschichte der englischen Literatur, von Prof. Dr. ***Rich. Wülker.*** *Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage.* Mit 229 Abbildungen im Text, 30 Tafeln in Holzschnitt, Kupferstich, Tonätzung und Farbendruck und 15 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 16 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Geschichte der italienischen Literatur, von Prof. Dr. ***B. Wiese*** u. Prof. Dr. ***E. Pèrcopo.*** Mit 158 Abbildungen im Text und 31 Tafeln in Holzschnitt, Kupferätzung und Farbendruck und 8 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der französischen Literatur, von Professor Dr. ***Hermann Suchier*** und Prof. Dr. ***Adolf Birch-Hirschfeld.*** Mit 143 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Holzschnitt, Kupferätzung und Farbendruck und 12 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, von Prof. Dr. ***Karl Woermann.*** Mit etwa 1400 Abbildungen im Text und 145 Tafeln in Holzschnitt, Tonätzung und Farbendruck. (Im Erscheinen.) Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . je	17	—

Meyers Klassiker-Ausgaben.

In Leinwand-Einband; für feinsten Halbleder-Einband sind die Preise um die Hälfte höher.

Deutsche Literatur.

	M.	Pf.
Arnim, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Brentano, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Bürger, herausg. von *A. E. Berger*, 1 Band	2	—
Chamisso, herausg. von *H. Tardel*, 3 Bde.	6	—
Eichendorff, herausg. von *R. Dietze*, 2 Bände	4	—
Gellert, herausg. von *A. Schullerus*, 1 Band	2	—
Goethe, herausgegeben von *K. Heinemann*, kleine Ausgabe in 15 Bänden	30	—
— große Ausgabe in 30 Bänden	60	—
Grillparzer, herausg. v. *R. Franz*, 5 Bände	10	—
Hauff, herausg. von *M. Mendheim*, 4 Bände	8	—
Hebbel, herausg. von *K. Zeiß*, 4 Bände	8	—
Heine, herausg. von *E. Elster*, 7 Bände	16	—
Herder, herausg. von *Th. Matthias*, 5 Bände	10	—
E. T. A. Hoffmann, herausg. von *V. Schweizer* und *P. Zaunert*, 4 Bände	8	—
Immermann, herausg. von *H. Maync*, 5 Bände	10	—
Jean Paul, herausg. von *R. Wustmann*, 4 Bde.	8	—
Kleist, herausgegeben von *E. Schmidt*, kleine Ausgabe, 3 Bände	6	—
— große Ausgabe, 5 Bände	10	—
Körner, herausg. von *H. Zimmer*, 2 Bände	4	—
Lenau, herausg. von *C. Hepp*, 2 Bände	4	—
Lessing, herausg. von *F. Bornmüller*, 5 Bde.	12	—
O. Ludwig, herausg. von *V. Schweizer*, 3 Bände	6	—
Mörike, herausgeg. von *H. Maync*, 3 Bände	6	—
Nibelungenlied, herausg. von *G. Holz*, 1 Bd.	2	—
Novalis u. Fouqué, herausg. v. *J. Dohmke*, 1 Bd.	2	—
Platen, herausgeg. von *G. A. Wolff* und *V. Schweizer*, 2 Bände	4	—
Reuter, herausgegeben von *W. Seelmann*, kleine Ausgabe, 5 Bände	10	—
— große Ausgabe, 7 Bände	14	—
Rückert, herausg. von *G. Ellinger*, 2 Bände	4	—
Schiller, herausgegeben v. *L. Bellermann*, kleine Ausgabe in 8 Bänden	16	—
— große Ausgabe in 14 Bänden	28	—
Tieck, herausgeg. von *G. L. Klee*, 3 Bände	6	—
Uhland, herausgeg. von *L. Fränkel*, 2 Bände	4	—
Wieland, herausgeg. von *G. L. Klee*, 4 Bände	8	—

Englische Literatur.

	M.	Pf.
Altenglisches Theater, v. *Robert Prölß*, 2 Bde.	4	50
Burns, Lieder und Balladen, von *K. Bartsch*	1	50
Byron, Werke, *Strodtmann*sche Ausg., 4 Bde.	8	—
Chaucer, Canterbury-Geschichten, von *W. Hertzberg*	2	50
Defoe, Robinson Crusoe, von *K. Altmüller*	1	50
Goldsmith, Der Landprediger, von *K. Eitner*	1	25
Milton, Das verlorne Paradies, von *K. Eitner*	1	50
Scott, Das Fräulein vom See, von *H. Viehoff*	1	—
Shakespeare, *Schlegel-Tieck*sche Übersetzg. Bearb. von *A. Brandl*. 10 Bde.	20	—
Shelley, Ausg. Dichtungen, v. *Ad. Strodtmann*	1	50
Sterne, Die empfindsame Reise, v. *K. Eitner*	1	25
Sterne, Tristram Shandy, von *F. A. Gelbcke*	2	—
Tennyson, Ausg. Dichtung., v. *Ad. Strodtmann*	1	25
Amerikan. Anthologie, von *Ad. Strodtmann*	2	—

Italienische Literatur.

	M.	Pf.
Ariost, Der rasende Roland, v. *J. D. Gries*, 2 Bde.	4	—
Dante, Göttliche Komödie, von *K. Eitner*	2	—
Leopardi, Gedichte, von *R. Hamerling*	1	—
Manzoni, Die Verlobten, von *E. Schröder*, 2 Bde.	3	50

Spanische und portugiesische Literatur.

	M.	Pf.
Camoëns, Die Lusiaden, von *K. Eitner*	1	25
Cervantes, Don Quijote, von *E. Zoller*, 2 Bde.	4	—
Cid, von *K. Eitner*	1	25
Spanisches Theater, von *Rapp*, *Braunfels* und *Kurz*, 3 Bände	6	50

Französische Literatur.

	M.	Pf.
Beaumarchais, Figaros Hochzeit, von *Fr. Dingelstedt*	1	—
Chateaubriand, Erzählungen, v. *M. v. Andechs*	1	25
La Bruyère, Die Charaktere, von *K. Eitner*	1	75
Lesage, Der hinkende Teufel, v. *L. Schücking*	1	25
Mérimée, Ausgewählte Novellen, v. *Ad. Laun*	1	25
Molière, Charakter-Komödien, von *Ad. Laun*	1	75
Rabelais, Gargantua, v. *F. A. Gelbcke*, 2 Bde.	5	—
Racine, Ausgew. Tragödien, von *Ad. Laun*	1	50
Rousseau, Ausgewählte Briefe, von *Wiegand*	1	—
— Bekenntnisse, von *L. Schücking*, 2 Bde.	3	50
Saint-Pierre, Erzählungen, von *K. Eitner*	1	—
Sand, Ländliche Erzählungen, v. *Aug. Cornelius*	1	25
Staël, Corinna, von *M. Bock*	2	—
Töpffer, Rosa und Gertrud, von *K. Eitner*	1	25

Skandinavische und russische Literatur.

	M.	Pf.
Björnson, Bauern-Novellen, von *E. Lobedanz*	1	25
— Dramatische Werke, v. *E. Lobedanz*	2	—
Die Edda, von *H. Gering*	4	—
Holberg, Komödien, von *R. Prutz*, 2 Bände	4	—
Puschkin, Dichtungen, von *F. Löwe*	1	—
Tegnér, Frithjofs-Sage, von *H. Viehoff*	1	—

Orientalische Literatur.

	M.	Pf.
Kalidasa, Sakuntala, von *E. Meier*	1	—
Morgenländische Anthologie, von *E. Meier*	1	25

Literatur des Altertums.

	M.	Pf.
Anthologie griechischer u. römischer Lyriker, von *Jakob Mähly*	2	—
Äschylos, Ausgew. Dramen, von *A. Oldenberg*	1	—
Euripides, Ausgewählte Dramen, v. *J. Mähly*	1	50
Homer, Ilias, von *F. W. Ehrenthal*	2	50
— Odyssee, von *F. W. Ehrenthal*	1	50
Sophokles, Tragödien, von *H. Viehoff*	2	50

Wörterbücher.

	M.	Pf.
Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Achte Auflage.*		
Gebunden, in Leinwand	1	60
Orthographisches Wörterverzeichnis der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Zweite Auflage.*		
Gebunden, in Leinwand	—	50
Rechtschreibung der Buchdruckereien deutscher Sprache. Auf Anregung und unter Mitwirkung des Deutschen Buchdruckervereins, des Reichsverbandes Österreichischer Buchdruckereibesitzer und des Vereins Schweizerischer Buchdruckereibesitzer herausgegeben von Dr. ***Konrad Duden.*** *Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.*		
Gebunden, in Leinwand	1	60

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig

WIDENER LI
Harvard College, Cambridge, MA

If the item is recalled, the borro
the need for an earlier return. (
notices does not exempt the borrov

Thank you for helping us to